

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

**Poética del drama videoescénico.
La enunciación audiovisual en el teatro español actual**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Gustavo Montes Rodríguez

DIRECTOR

Francisco García García

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

TESIS

POÉTICA DEL DRAMA VIDEOESCÉNICO.
La enunciación audiovisual en el teatro español actual

Presentada por
D. Gustavo Montes Rodríguez

Bajo la dirección del catedrático:
D. Francisco García García

Madrid, 2015

A mis maestros, a mis compañeros, a mis alumnos.

De todos aprendí.

A mi familia.

A Henri y Georgette, que me acompañaron siempre
en este viaje.

Es insoslayable agradecer a mi director de tesis, el catedrático Francisco García García, mi maestro, la ayuda recibida para orientar la presente investigación. Su presencia y ánimo siempre han sido un acicate para explorar caminos en principio no previstos.

Quiero dejar constancia también de mi agradecimiento a todos los profesionales de las artes escénicas que han prestado su colaboración desinteresada para la elaboración de esta investigación, a los trabajadores del Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura del Gobierno de España y, especialmente, a los miembros de la compañía de teatro Simbiontes de los que recibí, además de su profesionalidad, su afecto.

Resumen

Esta investigación aborda un fenómeno complejo, el drama videoescénico, que resulta de la integración de la enunciación audiovisual en el modo de representación teatral, centrándose en el marco del teatro español actual.

Se plantea que la utilización del audiovisual tiene una repercusión en el teatro que va mucho más allá de su valor tecnológico. Esta irrupción modal, que articula la investigación, genera tensiones con los elementos que conforman el drama. El audiovisual se convierte en un nuevo componente de su configuración y modifica el modo de representación teatral, ampliando sus posibilidades expresivas y cambiando las relaciones entre el personaje, la acción, el espacio y el tiempo.

El drama videoescénico se define como el drama teatral que inserta en su construcción la enunciación audiovisual a través de proyección o emisión audiovisual, a la que se denomina representación videoescénica. Se entiende, por consiguiente, como representación videoescénica la imagen, registrada por una videocámara o generadas por ordenador, proyectada en el escenario en interacción con los demás elementos que componen la representación teatral. La representación videoescénica sólo tiene existencia en presencia de esos elementos. Es decir, dentro del drama videoescénico.

Se considera, por tanto, que el drama videoescénico es la historia escenificada, incluyendo el argumento dispuesto para ser teatral y audiovisualmente representado en un único producto.

La investigación plantea la exposición de unos límites epistemológicos específicos determinados por las teorías científicas directamente implicadas en la construcción del drama videoescénico, particularmente la Narrativa Audiovisual y la Teoría del Teatro. Partiendo de un planteamiento de carácter mereológico, el drama videoescénico se reconoce como un todo constituido por un conjunto de partes, cada una de las cuales, a su vez, es un todo formado por sus respectivas partes. La introducción de un nuevo elemento, la proyección audiovisual, altera el funcionamiento del todo, las relaciones entre unas partes y otras y entre éstas y el todo, generando diferentes productos y diferentes modos de construcción, diferentes fases, nuevas tareas, nuevas relaciones, nuevas funciones, que deben

aprehender y asumir todos los participantes en la representación teatral. Es decir, genera una poética propia, derivada de la utilización de la enunciación audiovisual.

Partiendo de la descripción y comparación de los dos modos de representación que configuran el drama videoescénico, el modo dramático y el modo narrativo de enunciación audiovisual, se definen los procedimientos que posibilitan la integración de la enunciación audiovisual en la representación teatral.

Los objetivos de la investigación consisten en determinar, analizar, describir y redefinir la repercusión que le enunciación audiovisual tiene en los componentes fundamentales del drama (personaje y acción, espacio y tiempo) y en las fases de construcción del mismo (obra dramática, dramaturgia y puesta en escena). Se parte de la siguiente hipótesis nuclear:

La introducción de la enunciación audiovisual en el discurso teatral comporta una modificación en los elementos constitutivos del drama a la vez que una modificación de sus fases de construcción, configurando una poética específica.

Se articulan, además, cinco hipótesis particulares sobre el personaje escénico y el personaje audiovisual, la focalización, el grado de representación del espacio, la flexibilidad del orden temporal y la duración del drama.

La metodología sigue una estrategia combinada de tres técnicas de investigación: la observación participante, la entrevista científica y el estudio de fuentes documentales, siempre enfocados al teatro español actual.

A través de la observación participante se han recogido datos de modo sistemático en el medio en el que los informantes llevan a cabo su tarea y donde tiene lugar el proceso de construcción del drama videoescénico. La investigación aborda específicamente la puesta en escena de la obra dramática *Nosotros, hijos de la guerra* de Eva Guillamón, llevada a cabo por los integrantes de la compañía teatral Simbiontes en la sala Cuarta Pared de Madrid entre el 6 y el 25 de julio de 2009. A través de la entrevista científica se han recogido y analizado datos directamente de diez expertos, profesionales de las artes escénicas que desarrollan

su trabajo en España en los ámbitos de la dirección de escena, el diseño de iluminación, la escenografía y el diseño videoescénico.

Mediante la técnica cualitativa de fuentes documentales se han estudiado documentos de diverso tipo: investigaciones y tesis doctorales, textos literarios teatrales, documentos videográficos y fotografías, folletos y dossiers de prensa de puestas en escenas teatrales, páginas Web de compañías y salas teatrales, artículos y reportajes periodísticos y bases de datos de organismos vinculados a las Artes Escénicas. A través de esta técnica se han estudiado los antecedentes de la investigación, analizando el estado de la cuestión en el momento de su realización y contrastando la información obtenida, que ha servido de apoyo a las otras dos técnicas.

El análisis de los resultados obtenidos a través de las tres técnicas ha aportado información relevante sobre el proceso, el productor y el producto de modo que se presentan como interdependientes y relacionadas metodológicamente entre sí.

Una vez completado el trabajo de indagación y el análisis de los resultados obtenidos, se procede al contraste o verificación de las hipótesis establecidas como principios rectores del diseño de la investigación y se establecen las conclusiones generales. Los objetivos de la investigación se han alcanzado satisfactoriamente e, incluso, se han desarrollado más allá de las intenciones iniciales, constatándose en las conclusiones una poética específica del drama videoescénico sustentada en las modificaciones que la enunciación audiovisual introduce en la escenificación convencional. Estas modificaciones afectan, por un lado, a los componentes fundamentales del drama (esto es, el personaje y la acción, el tiempo y el espacio) a través de la utilización de la pantalla de proyección, señalada como interfaz entre dos modos de representación, el teatral y el narrativo de enunciación audiovisual, y, por otro lado, a las distintas fases de construcción del drama (obra literaria, dramaturgia y puesta en escena) y a los procedimientos de trabajo de todos los participantes en el proceso de construcción, particularmente del director de escena, los actores, el diseñador de iluminación, el escenógrafo y el diseñador videoescénico.

Se incluye un análisis crítico de la investigación, las aportaciones metodológicas realizadas y la relación de nuevas líneas de investigación que suscita el trabajo llevado a cabo. Asimismo, se da cuenta de las aplicaciones de los conocimientos expuestos en el ámbito de las artes escénicas, tanto en la producción, ejecución y exhibición de productos videoescénicos como en la docencia profesional y universitaria.

Finalmente, se incorporan índices de imágenes, de gráficos y tablas, índices onomásticos y temáticos y un anexo con las transcripciones de las entrevistas realizadas.

Palabras clave

Poética, representación, teatro, audiovisual, videoescena.

Abstract

This doctoral research analyses a complex phenomenon, the video scenic drama, resulting from the integration of the audiovisual enunciation within theatrical performance, by focusing on the current Spanish theater framework.

Accordingly, it is argued to which extent the use of the audiovisual in the theater has an impact on the drama that goes far beyond its technological value. This modal irruption, examined by the research, creates tension with the elements of drama. The audiovisual becomes a new component of the drama setting and modifies the mode of theatrical performance, increasing its expressive possibilities and changing the relationships between the character, the action, the space and the time.

Video scenic drama can be conceptualized as the theatrical drama which inserts into its construction the audiovisual enunciation through a projection or an audiovisual broadcasting. This is called video scenic representation. Thus, video scenic representation can be understood as the image recorded by a video camera or computer generated, and projected on the stage in interaction with other elements of the theatrical performance. Video scenic representation only exists in the presence of these elements, namely, within the video scenic drama.

Therefore, it can be considered that video scenic drama is the staged story, including the plot, ready to be theatrically and audiovisually displayed in a sole product.

The research starts with the specific epistemological framework established by scientific theories directly involved in the construction of video scenic drama, particularly the Audiovisual Narrative and Theory of Theater. Departing from a mereological approach, the video scenic drama is recognized as a whole consisting of a set of parts, each of which, in turn, is a whole formed by its corresponding parts. The introduction of a new element , the audiovisual projection , disrupts the whole , the relationships between each part with another, and such parts and the whole, creating different products and different ways of construction and phases, new tasks, new relationships , new functions that must grasp and assume all participants in theater. In other words, this generates a particular poetics, resulting from the use of the audiovisual enunciation.

Based upon the description of and comparison between the two modes of representation which shape the video scenic drama, namely, the dramatic mode and the narrative of audiovisual enunciation, this research is an attempt to delimitate the procedures which enable the integration of audiovisual enunciation in the theatrical performance.

The aims of this research consist of in identifying, analysing, describing and reshaping the impact that audiovisual enunciation has on the fundamental components of the drama (character and action, space and time) and the construction phases thereof (drama, dramaturgy and mise en scène). The core hypothesis of this doctoral work is described subsequently as follows.

The introduction of the audiovisual enunciation in the theatrical discourse entails a change in the constituent elements of drama as well as a modification of its construction phases, setting by this way a specific poetics.

In addition, five-adjointing hypothesis are identified concerning the scenic character and the audiovisual character, the focalization, the degree of representation of the space, and the flexibility in time sequence, and the duration of drama.

The methodology of this work combines three research techniques: the participant observation, the scientific interview and the study of information sources.

By means of participant observation data were collected systematically in the medium in which respondents carry out their tasks and where the process of constructing the video scenic drama takes place. The research specifically addresses the staging of the play *Nosotros, hijos de la guerra*, by Eva Guillamón, performed by members of the theater company, Simbiontes, in the hall Cuarta Pared, in Madrid from 6 to 25 July 2009. Through scientific interview data from ten experts were collected and analyzed directly. Such experts were professionals of performing arts who work in Spain in the fields of stage direction, lighting design, set design and video scenic design.

By applying the qualitative technique of information sources documents of various kinds have supported this work: research and doctoral theses, theatrical literary texts, photographs and video documentation, brochures and press kits to put on skits, Web pages of theater companies, stories and news reports and databases of bodies linked to the Performing Arts. Thanks to this technique the background of this research can have been established, by analyzing the state-of-art at the time of its completion and contrasting the information obtained, which has supported the two other aforesaid techniques.

The analysis of the results obtained from the three techniques has provided relevant information about the process, the producer and the product so that in this research they are presented as interdependent and methodologically related to each other.

Upon completion of the process of investigation and the analysis of the results obtained, we proceed to the contrast or verification of the hypothesis established as guidelines of the research design, and the overall conclusions were made. The goals of this research were achieved satisfactorily and even they have been developed far beyond the initial purposes, confirming the existence of a specific poetics of the video scenic drama in the concluding remarks supported by the changes that the audiovisual enunciation introduces in the conventional staging. These changes concern, on the one hand, the essential components of the

drama (that is to say, character and action, time and space) by using the projection screen, designated as the interface between two modes of representation, the theatrical and the narrative of audiovisual enunciation; and, on the other hand, the different construction phases of the drama (literary work, dramaturgy and mise en scène) and the working procedures of all participants in the construction process, particularly the stage director, the actors, the lighting designer, the set designer and the video scenic designer.

This research has also included a critical analysis of the research, the methodological contributions made and the proposal of new lines of research raised by this work. Furthermore, the research evidences the applications of the knowledge exposed in the field of performing arts, both in the production, execution and display of video scenic products and in the professional and university teaching.

Finally, indexes of images, graphics, and charts, onomastic and thematic indexes, and an annex with transcriptions of the interviews conducted are included in this research.

Keywords

Poetics, representation, theatre, audiovisual, video scene.

Índice

Dedicatoria	3
Agradecimientos	5
Resumen	7
Palabras clave	10
Abstract	10
Keywords	13
Índice de imágenes	21
Índice de gráficos y tablas	23
1. INTRODUCCIÓN	27
1.1. Objeto	29
1.1.1. Definición	29
1.1.2. Delimitación	33
1.1.3. Justificación	33
1.1.3.1. Personales	34
1.1.3.2. Teóricas y aplicadas	35
1.1.4. Trascendencia	36
1.1.5. Estructura general	37
2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	39
2.1. Hacia una poética videoescénica: consideraciones sobre el teatro y el audiovisual	41
2.1.1 Origen del concepto Poética	41
2.1.1.1. El hacer (ποιέω) manual	43
2.1.1.2. La tecné poética (τέχνη ποιητική)	44
2.1.1.3. La razón y la poíesis (ποίησις)	45
2.1.1.4. La lectura mereológica de la Poética de Aristóteles	46
2.1.2. Entre la ética, la perceptiva y el historicismo	49
2.1.3. Una poética de estructuras y signos	51
2.1.3.1. La estructura de los contenidos	51
2.1.3.1.1. Las funciones estructurales	53
2.1.3.1.2. El modelo actancial de Greimas	58
2.1.3.2. La Poética de los signos	60
2.1.3.2.1. El origen lingüístico	60
2.1.3.2.2. El formalismo francés: Barthes y el teatro	62
2.1.3.2.3. Metz y el lenguaje del cine	65
2.1.3.2.4. El signo teatral de Kowzan	67
2.1.4. Poética de la hibridación: hacia la convergencia de dos modos de representación	73
2.1.4.1. El problema de la representación en Platón y Aristóteles	73
2.1.4.2. Espectáculo, mostración y narración	76
2.1.4.3. Drama y relato: actualización y escritura	82
2.1.4.4. Los planos de la expresión y el contenido en el drama videoescénico	84
2.1.4.4.1. Historia y discurso en el relato audiovisual	85
2.1.4.4.2. La escenificación de la forma de contenido y la forma de la expresión audiovisuales en el drama videoescénico	87

2.1.4.4.3. Primera aproximación al drama videoescénico: la Muerte de un viajante de Mario Gas	89
2.1.5. La pantalla, interfaz entre presencia y ausencia	94
2.1.5.1. La noción de presencia	94
2.1.5.2. Presencia y espacio	98
2.1.5.3. La pantalla en el desarrollo histórico de los dispositivos escénicos	100
2.1.5.4. La noción de interfaz escénica	102
2.1.5.5. Aspectos sobre la funcionalidad de la pantalla en el marco del drama videoescénico	103
2.1.5.6. La pantalla como soporte del universo audiovisual	108
2.1.5.7. La naturaleza de la imagen proyectada	111
2.1.5.8. La relaciones entre la pantalla y la escena	115
2.1.6. Verosimilitud y mundo posible	118
2.1.6.1. El drama videoescénico y el mundo del homo iconicus	118
2.1.6.2. La construcción del verosímil en el drama videoescénico	122
2.1.6.3. La ilusión audiovisual y la denegación de la ilusión en el teatro	125
2.2. Componentes fundamentales del drama videoescénico	127
2.2.1. Personaje y acción videoescénicos	128
2.2.1.1. La evolución de la noción de personaje	129
2.2.1.2. Dialéctica entre personaje y acción	131
2.2.1.3. Personaje y actante	133
2.2.1.3.1. El actante en el relato audiovisual: La diligencia, Hampa dorada, Matrix y En construcción	134
2.2.1.3.2. El actante en el drama: La casa de Bernarda Alba y Barcelona, mapa de sombras	137
2.2.1.4. El personaje videoescénico y el actor	140
2.2.1.5. El carácter del personaje videoescénico y el espectador	144
2.2.1.5.1. Caracterización y carácter	144
2.2.1.5.2. La percepción del personaje por el espectador	146
2.2.1.6. La representación videoescénica del personaje	151
2.2.1.6.1. Reparto, configuración e interacción	151
2.2.1.6.2. Aspectos cuantitativo, temporal y cualitativo de la configuración videoescénica	152
2.2.1.6.3. Las relaciones de duplicación, superposición e integración en la configuración videoescénica	154
2.2.1.6.4. Grados de representación del personaje en el drama videoescénico	156
2.2.1.6.5. Límites de la focalización genettiana en el audiovisual y el teatro	158
2.2.1.6.6. Ocularización y auricularización	162
2.2.1.6.7. Ocularización en el relato audiovisual	163
2.2.1.6.8. Ocularización en el drama videoescénico	166
2.2.1.6.9. Definición y características del sonido	168
2.2.1.6.10. Auricularización interna y auricularización cero	172
2.2.1.6.11. La manipulación del sonido y la auricularización	174
2.2.1.6.12. Vectorización y electrónica sonora	176
2.2.1.7. El discurso del personaje: La palabra videoescénica,	

contaminación diegética de la palabra dramática	178
2.2.1.7.1. La palabra del narrador en el drama videoescénico	179
2.2.1.7.2. La palabra del personaje videoescénico	182
2.2.1.8. El diálogo	184
2.2.1.8.1. La integración videoescénica	184
2.2.1.8.2. Definición de diálogo	186
2.2.1.8.3. Particularidades de la tipología del diálogo en el drama videoescénico	188
2.2.1.8.4. El valor del silencio en el diálogo videoescénico	191
2.2.1.8.5. El silencio y la dimensión locucionaria en el diálogo videoescénico	193
2.2.1.8.6. El silencio y la dimensión ilocucionaria en el diálogo videoescénico	195
2.2.1.8.7. El silencio y la dimensión perlocucionaria en el diálogo videoescénico	199
2.2.1.8.8. El silencio dialógico y el espectador	201
2.2.2. El espacio videoescénico	203
2.2.2.1. El espacio referente	205
2.2.2.2. El espacio diegético y el espacio representado	206
2.2.2.3. El espacio escénico	208
2.2.2.3.1. El espacio escénico en Muerte de un viajante	210
2.2.2.3.2. El espacio escénico en Caleidoscopio	211
2.2.2.3.3. El espacio escénico en Metamorfosis	212
2.2.2.4. El espacio audiovisual en el drama videoescénico: espacio dentro del espacio	213
2.2.2.4.1. Los bordes del espacio audiovisual	214
2.2.2.4.2. El movimiento en el espacio audiovisual	215
2.2.2.4.3. La organicidad e inorganicidad del espacio audiovisual	216
2.2.2.5. La representación del espacio videoescénico	220
2.2.2.5.1. El espacio videoescénico en Muerte de un viajante	221
2.2.2.5.2. El espacio videoescénico en Caleidoscopio	223
2.2.2.5.3. El espacio videoescénico en Metamorfosis	224
2.2.3. El Tiempo videoescénico	227
2.2.3.1. El presente dinámico del drama videoescénico	228
2.2.3.2. Los tiempos del drama videoescénico	230
2.2.3.2.1. El tiempo diegético	232
2.2.3.2.2. El tiempo escénico y el tiempo del discurso audiovisual	233
2.2.3.2.3. Tiempo dramático y tiempo del drama videoescénico	234
2.2.3.3. Estructura temporal del drama videoescénico	235
2.2.3.3.1. Grados de representación del tiempo	235
2.2.3.3.2. La escena y sus nexos temporales	237
2.2.3.3.3. La flexibilidad temporal del drama videoescénico	243
2.3. La situación del drama videoescénico en España	246
2.3.1. Antecedentes históricos: hacia el drama videoescénico a través de la espectacularización	248
2.3.1.1. De la hoguera al escenario romántico	248
2.3.1.2. La idea de espectáculo total de Wagner	250
2.3.1.3. La idea de espectáculo teatral de Appia y Craig	252

2.3.1.4. Los introductores de la pantalla: Meyerhold y Piscator	253
2.3.1.5. De la performance a la image-opera	254
2.3.1.6. El teatro digital	256
2.3.2. Una muestra del desarrollo del drama videoescénico: el Festival de Otoño de Madrid	259
2.3.2.1. La influencia internacional: Ex Machina en el Festival de Otoño	262
2.3.2.1.1. Elsinor	263
2.3.2.1.2. La géometrie des miracles	264
2.3.2.1.3. La face cachée de la lune	265
2.3.2.1.4. La trilogie des dragons	266
2.3.2.1.5. Le Project Andersen	268
2.3.2.1.6. Ex Machina y el LANTISS	269
2.3.2.2. La Fura dels Baus en el Festival de Otoño de Madrid: MTM	271
2.3.2.3. Elementos comunes entre el teatro de Ex Machina y de La Fura dels Baus	274
2.3.2.3.1. Características generales	274
2.3.2.3.2. La autoría colectiva	276
2.3.3. Los directores de escena y los autores españoles ante el audiovisual	278
3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	283
3.1. Objeto formal	285
3.2. Preguntas de investigación	286
3.3. Objetivos	287
3.4. Hipótesis	288
3.4.1. Hipótesis nuclear	289
3.4.2. Hipótesis particulares	289
3.5. Variables	290
3.6. Metodología	291
3.6.1. Marco metodológico	291
3.6.2. Procedimientos metodológicos	292
3.6.2.1. Acotación y diseño	292
3.6.2.2. Temporalización	293
3.6.2.3. Medios materiales	294
3.6.3. El proceso constructivo: la Observación Participante	295
3.6.3.1. Justificación y eficacia del método	295
3.6.3.2. Protocolo y características de la observación	296
3.6.3.3. La situación observada	298
3.6.3.4. Los sujetos observados	301
3.6.4. Los productores y el producto: la Entrevista Científica	304
3.6.4.1. Justificación y eficacia del método	304
3.6.4.2. Guión de la entrevista	305
3.6.4.3. Características de las entrevistas	309
3.6.4.4. Los informantes	310
3.6.4.4.1. Protocolo de contacto y tácticas de la entrevista	310
3.6.4.4.2. Selección y categorías de informantes	311
3.6.4.4.3. Trayectorias	313
4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS	327
4.1. La Observación Participante	329
4.1.1. Descripción de la Observación Participante	329

4.1.2. Resultados de la Observación Participante	390
4.1.2.1. El proceso de construcción del drama videoescénico	390
4.1.2.1.1. La utilización del audiovisual	390
4.1.2.1.2. Obra dramática, dramaturgia y audiovisual	391
4.1.2.1.3. Puesta en escena y audiovisual	392
4.1.2.2. Elementos fundamentales del drama videoescénico	393
4.1.2.2.1. Personaje y acción videoescénicos	393
4.1.2.2.2. Espacio videoescénico	395
4.1.2.2.3. Tiempo videoescénico	396
4.1.3. Tabla de resultados de la Observación Participante	397
4.2. La Entrevista Científica	399
4.2.1. El Proceso de construcción del drama videoescénico	399
4.2.1.1. La utilización del audiovisual	399
4.2.1.2. Obra dramática, dramaturgia y audiovisual	413
4.2.1.3. La puesta en escena y el audiovisual	419
4.2.2. Elementos fundamentales del drama videoescénico	438
4.2.2.1. Personaje y Acción videoescénicos	438
4.2.2.2. Espacio videoescénico	452
4.2.2.3. Tiempo videoescénico	462
4.2.3. Tabla de resultados de la entrevista científica	472
5. CONCLUSIONES	477
5.1. Contraste de hipótesis	479
5.2. Conclusiones generales	482
6. DISCUSIÓN	487
6.1. Análisis crítico	489
6.2. Aportaciones	490
6.3. Nuevas líneas de investigación	491
7. APLICACIONES	493
8. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS, HEMEROGRÁFICAS Y WEBGRÁFICAS	497
9. ÍNDICES ONOMÁSTICOS Y TEMÁTICOS	513
9.1. Índice onomástico	515
9.2. Índice de obras escénicas y relatos audiovisuales	526
10. ANEXOS	533
10.1. Entrevista nº 1. Darío Facal	535
10.2. Entrevista nº 2. Javier García Yagüe	562
10.3. Entrevista nº 3. Raúl del Águila	577
10.4. Entrevista nº 4. Carles Alfaro	601
10.5. Entrevista nº 5. Gerardo Vera	632
10.6. Entrevista nº 6. Silvia de Marta	648
10.7. Entrevista nº 7. Álvaro Luna	658
10.8. Entrevista nº 8. Emilio Valenzuela	668
10.9. Entrevista nº 9. Juan Gómez Cornejo	682
10.10. Entrevista nº 10. Joan Rodon	695

Índice de imágenes

Imagen 1. Tres pantallas de proyección. <i>Muerte de un viajante</i> (2009), dirigida por Mario Gas. Cortesía del Teatro Español de Madrid	90
Imagen 2. Función de ampliación del campo de visión del espectador. <i>Metamorfosis</i> (2005) de la Fura del Baus. Cortesía del Centro Dramático Nacional	106
Imagen 3. Proyección sobre cuerpo. <i>Delirios</i> (2007) de la compañía Simbiontes, dirigida por Raúl del Águila y estrenada en la Sala Pradillo de Madrid. Cortesía de Simbiontes	109
Imagen 4. Proyección de metáforas visuales en interacción con el personaje escénico. <i>Metamorfosis</i> (2005) de la Fura dels Baus. Cortesía del Centro Dramático Nacional	116
Imagen 5. Interacción entre personaje escénico y personaje audiovisual. <i>Nosotros, hijos de la guerra</i> (2011) de la compañía Simbiontes. Cortesía de la compañía	143
Imagen 6. Superposición. <i>Nosotros, hijos de la guerra</i> (2011) de la compañía Simbiontes, dirigida por Raúl del Águila. Cortesía de Simbiontes	155
Imagen 7. Imágenes mentales en presencia del personaje escénico. <i>Boris Godunov</i> (2008) de la Fura dels Baus. Cortesía del Centro Dramático Nacional	165
Imagen 8. Proyección de carteles del pasado. <i>Muerte de un viajante</i> (2009), dirigida por Mario Gas en el Teatro Español de Madrid. Cortesía del Teatro Español	222
Imagen 9. Duplicación. <i>Caleidoscopio</i> (2006) de la compañía Janagah Teatro, dirigida por G. G. López en el Museo de América de Madrid. Cortesía de la compañía	224
Imagen 10. Espacio multifocalizado. <i>Metamorfosis</i> (2005) de la Fura dels Baus. Cortesía del Centro Dramático Nacional	226
Imagen 11. Equipo de trabajo. Fotografía realizada durante la Observación Participante	330
Imagen 12. Los dos proyectores están situados en el suelo. Fotografía realizada durante la Observación Participante	331
Imagen 13. Ejercicios de sincronización con proyección de sombras. Fotografía realizada durante la Observación Participante	335
Imagen 14. Entrenamiento con cámara. Fotografía realizada durante la Observación Participante	344
Imagen 15. Grabación de sombras por parte del director y el animador gráfico. Fotografía realizada durante la Observación Participante	348
Imagen 16. Proyección de imágenes generadas por el animador gráfico. Fotografía realizada durante la Observación Participante	352
Imagen 17. Trabajo de interacción de sombras con imágenes grabadas. Fotografía realizada durante la Observación Participante	357
Imagen 18. Entrenamiento de la marcha. Fotografía realizada durante la Observación Participante	362
Imagen 19. Se instalan nuevos soportes de proyección. Fotografía realizada durante la Observación Participante	366
Imagen 20. Ensayo con imágenes grabadas. Fotografía realizada durante la Observación Participante	370

Imagen 21. Proyección de imágenes generadas en interacción con los personajes. Fotografía realizada durante la Observación Participante	374
Imagen 22. Entrenamiento con proyección en directo. Fotografía realizada durante la Observación Participante	378
Imagen 23. Trabajo con proyección de animación gráfica. Fotografía realizada durante la Observación Participante	381
Imagen 24. Trabajo con proyección de animación gráfica y sombras previamente grabadas durante los ensayos. Fotografía realizada durante la Observación Participante	382
Imagen 25. Proyección sobre personaje. Fotografía realizada durante la Observación Participante	388
Imagen 26. Conversación de videochat. Fotografía realizada durante la Observación Participante	389

Índice de gráficos y tablas

Gráfico 1. El espacio en la representación teatral. Fuente: García Barrientos (2001)	209
Gráfico 2. El espacio en el drama videoescénico. Fuente: Elaboración propia	221
Gráfico 3. El tiempo en el teatro. Fuente: García Barrientos (1991)	231
Gráfico 4. El tiempo en el drama videoescénico. Fuente: Elaboración propia	234
Gráfico 5. Objetivos de la investigación. Fuente: Elaboración propia	288
Tabla 1. Tabla de variables. Fuente: elaboración propia	291
Tabla 2. Sesión 1 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	329
Tabla 3. Primera parte de la Sesión 1 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	330
Tabla 4. Segunda parte de la Sesión 1 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	331
Tabla 5. Tercera parte de la Sesión 1 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	332
Tabla 6. Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	333
Tabla 7. Primera parte de la Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	334
Tabla 8. Segunda parte de la Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	335
Tabla 9. Tercera parte de la Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	336
Tabla 10. Cuarta parte de la Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	337
Tabla 11. Quinta parte de la Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	338
Tabla 12. Sesión 3 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	339
Tabla 13. Primera parte de la Sesión 3 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	339
Tabla 14. Segunda parte de la Sesión 3 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	340
Tabla 15. Tercera parte de la Sesión 3 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	340
Tabla 16. Cuarta parte de la Sesión 3 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	341
Tabla 17. Sesión 4 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	341
Tabla 18. Primera parte de la Sesión 4 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	342
Tabla 19. Segunda parte de la Sesión 4 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	342

Tabla 20. Tercera parte de la Sesión 4 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	344
Tabla 21. Cuarta parte de la Sesión 4 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	345
Tabla 22. Sesión 5 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	346
Tabla 23. Primera parte de la Sesión 5 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	346
Tabla 24. Segunda parte de la Sesión 5 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	347
Tabla 25. Tercera parte de la Sesión 5 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	349
Tabla 26. Sesión 6 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	349
Tabla 27. Primera parte de la Sesión 6 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	350
Tabla 28. Segunda parte de la Sesión 6 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	350
Tabla 29. Tercera parte de la Sesión 6 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	351
Tabla 30. Cuarta parte de la Sesión 6 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	352
Tabla 31. Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	354
Tabla 32. Primera parte de la Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	355
Tabla 33. Segunda parte de la Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	355
Tabla 34. Tercera parte de la Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	356
Tabla 35. Cuarta parte de la Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	357
Tabla 36. Quinta parte de la Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	358
Tabla 37. Sesión 8 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	358
Tabla 38. Primera parte de la Sesión 8 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	359
Tabla 39. Segunda parte de la Sesión 8 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	359
Tabla 40. Tercera parte de la Sesión 8 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	360
Tabla 41. Sesión 9 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	361
Tabla 42. Primera parte Sesión 9 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	362
Tabla 43. Segunda parte Sesión 9 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	363

Tabla 44. Tercera parte Sesión 9 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	363
Tabla 45. Sesión 9 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	364
Tabla 46. Sesión 10 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	365
Tabla 47. Primera parte de la Sesión 10 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	367
Tabla 48. Segunda parte de la Sesión 10 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	367
Tabla 49. Sesión 11 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	368
Tabla 50. Primera parte de la Sesión 11 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	369
Tabla 51. Segunda parte de la Sesión 11 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	369
Tabla 52. Tercera parte de la Sesión 11 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	369
Tabla 53. Cuarta parte de la Sesión 11 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	371
Tabla 54. Sesión 12 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	372
Tabla 55. Primera parte de la Sesión 12 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	372
Tabla 56. Segunda parte de la Sesión 12 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	372
Tabla 57. Tercera parte de la Sesión 12 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	373
Tabla 58. Sesión 12 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	375
Tabla 59. Primera parte de la Sesión 12 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	375
Tabla 60. Segunda parte de la Sesión 12 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	375
Tabla 61. Sesión 13 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	376
Tabla 62. Primera parte de la Sesión 13 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	376
Tabla 63. Segunda parte de la Sesión 13 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	377
Tabla 64. Tercera parte de la Sesión 13 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	377
Tabla 65. Cuarta parte de la Sesión 13 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	378
Tabla 66. Sesión 14 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	379
Tabla 67. Primera parte de la Sesión 14 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	380

Tabla 68. Segunda parte de la Sesión 14 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	380
Tabla 69. Tercera parte de la Sesión 14 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	381
Tabla 70. Sesión 14 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	383
Tabla 71. Primera parte de la Sesión 14 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	383
Tabla 72. Segunda parte de la Sesión 14 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	384
Tabla 73. Tercera parte de la Sesión 14 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	384
Tabla 74. Sesión 15 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	385
Tabla 75. Primera parte de la Sesión 15 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	386
Tabla 76. Segunda parte de la Sesión 15 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	387
Tabla 77. Tercera parte de la Sesión 15 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	387
Tabla 78. Resultados de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia	397
Tabla 79. Utilización del audiovisual. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia	413
Tabla 80. Obra dramática, dramaturgia y audiovisual. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia	419
Tabla 81. Puesta en escena y audiovisual. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia	437
Tabla 82. Personaje y acción videoescénicos. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia	451
Tabla 83. Espacio videoescénico. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia	461
Tabla 84. Tiempo videoescénico. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia	471
Tabla 85. Resultados de la Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia	472

1. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto

1.1.1. Definición

A lo largo de la Historia del Teatro, paralelamente al consumo y producción de obras dramáticas, se ha generado una importante y profusa reflexión teórica sobre la poética teatral. La Poética de Aristóteles, escrita hace más de veinticinco siglos, ha sido el eje conceptual de la mayoría de estas investigaciones, centradas fundamentalmente en el estudio de los textos escritos, de la obra dramática entendida como texto literario. Aristóteles investiga un modelo ideal de drama a través de la abstracción y descripción de sus elementos, de sus partes cualitativas y cuantitativas y de sus relaciones y explica su proceso de construcción por medio de la mimesis en busca de un efecto catártico en el espectador. Esta actitud racionalista y descriptiva se mantuvo en la tradición literaria y evolucionó hacia planteamientos preceptivos en las poéticas del Renacimiento y del Neoclasicismo mientras que el historicismo del siglo XIX presenta el drama como fenómeno histórico y sitúa su dimensión formal y temática dentro de una evolución cronológica. María del Carmen Bobes (1997) resume los temas más discutidos desde el Renacimiento hasta siglos posteriores: el proceso que genera la obra literaria (mimesis), la relación entre el poeta y el historiador, la relación entre verdad y verosimilitud en el arte, las formas y las partes de la obra, la finalidad catártica de la misma, los valores formales y de composición (ley de las tres unidades) y, a partir del Barroco, su finalidad social (valores éticos, didactismo). Los estudios y comentarios de la Poética hasta el siglo XX se centraron principalmente en la producción literaria sin atender a la representación. Sin embargo, desde las primeras décadas del siglo pasado, principalmente desde postulados semióticos, la transformación del texto literario en texto espectacular se ha convertido en un elemento clave en los estudios de poética teatral.

El drama escenificado surge, por tanto, como objeto de estudio más allá de sus valores literarios. “Toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará

obligatoriamente con la problemática de la representación; un estudio del texto sólo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del teatro concreto”, dice al respecto Anne Ubersfeld (1998, p.10). La particularidad de todo texto escrito para el teatro, a diferencia de otros textos literarios, es su aspiración a ser escenificado, a ser objeto de una puesta en escena. La lectura de un texto teatral por parte de un lector concreto no es otra cosa que una puesta en escena imaginada por ese lector concreto.

Esta distinción entre texto literario y texto teatral es fundamental para definir el objeto de estudio de esta investigación, que se centra en el drama resultante de la escenificación del texto literario. Entendemos, por tanto, el drama como la acción teatralmente representada, siguiendo a García Barrientos (1991), englobando ésta el personaje, el espacio y el tiempo representados ante un público. Esta definición, encuadra al drama teatral dentro de las artes del espectáculo, como un producto comunicado en el espacio y el tiempo, como el cine, siguiendo la definición de espectáculo que realiza Kowzan (1992). No obstante, a diferencia del relato audiovisual, previamente filmado o grabado, el drama teatral se realiza en co-presencia espacial y temporal con los espectadores. Estas apreciaciones nos insertan en el problema de la representación, tan duradero en la historia de la Poética como el problema de la creatividad del poeta. De la lectura de Aristóteles se infiere que existen dos modos de representar (imitar) la realidad: el modo narrativo, propio de la épica, caracterizado por la mediación de una instancia enunciativa –la épica en Aristóteles, el relato en la tradición narratológica– y el modo dramático, que se atribuye a la tragedia, caracterizado por la ausencia de esa mediación. García Barrientos (1991), parafraseando a Barthes, afirma que el relato audiovisual es escritura y el drama teatral actualización. El relato audiovisual, registrado por la cámara y articulado a través de la técnica del montaje, cuenta algo ya sucedido. El drama teatral, en cambio, se muestra en co-presencia espacial y temporal con los espectadores, se actualiza en cada representación. ¿Pero qué ocurre cuando el drama no sólo se construye a través de elementos propios del modo de representación dramático, sino también del modo de representación narrativo de enunciación audiovisual? ¿Qué sucede

cuando el drama se construye a través de secuencias de imágenes proyectadas en interacción con los personajes, el decorado, los objetos o la iluminación? ¿Qué ocurre cuando el drama se torna videoescénico?

Paralelamente al problema de la representación, en la historia de la Poética se ha abordado el problema de la creación poética. Afirma Doležel (1997) que para Aristóteles la actividad poética es el ejemplo por excelencia de *poíesis*. Esto es, de producción. Durante siglos la poética normativa subordinó la creatividad al seguimiento de las reglas. En el siglo XVIII, la imaginación del poeta se proclamó soberana, en el XIX el Romanticismo enlazó la individualidad del poeta con la originalidad de su obra, en el XX el tema de la creatividad poética se formuló en la teoría semiótica. Lo cierto es que la creación del poeta “se encuentra en tensión dialéctica con las condiciones históricas y las convenciones culturales” (Doležel, 1997, p.26). La historia del teatro ha estudiado con detalle cómo la tecnología de cada época (nuevos espacios para la representación, grandes telones pintados en perspectiva, plataformas hidráulicas, escenarios móviles, luz eléctrica, etc.) influye en la construcción del drama, añadiendo complejidad al sistema y, por ende, modificando la manera de concebirlo, de significarlo por parte de los participantes en su construcción.

Sin embargo, la utilización del audiovisual en el teatro tiene una repercusión en el drama que va mucho más allá de su valor tecnológico. Esta irrupción modal, que configura el objeto de estudio de nuestra investigación, genera tensión, una tensión dialéctica con los elementos que conforman el drama, que tiende a integrarla, a convertirla en un elemento más de su configuración. Esa integración también modifica el sistema dramático, ampliando sus elementos expresivos y modificando las relaciones entre ellos. El drama teatral que incluye enunciación audiovisual convierte a ésta en parte de aquél. La escritura sigue un proceso de actualización si se muestra dentro del drama teatral. Dicho de otro modo, la proyección audiovisual se teatraliza. Para entonces, técnicas como el montaje de planos y secuencias procedentes del audiovisual se han insertado en el drama teatral para formar parte de él, deviniendo en drama videoescénico.

En la actualidad la proyección audiovisual tiene cada vez más presencia en las representaciones teatrales. La cartelera está llena de propuestas en las que se

utiliza la tecnología del vídeo. Las salas de teatro comerciales, alternativas y públicas, y los diferentes festivales están repletos de puestas en escena en las que el audiovisual ocupa un lugar destacado. No es algo reciente. Meyerhold, Piscator y Brecht ya utilizaron proyección de imágenes en algunos de sus trabajos escénicos en las primeras décadas del cinematógrafo. Con la aparición del vídeo la utilización de la imagen audiovisual se intensificó, primero en performance artísticas a través del magnetoscopio y aparatos de televisión y posteriormente en representaciones teatrales a través de proyectores de vídeo. A partir de los años ochenta, los espectáculos de Robert Wilson, Robert Lepage y los españoles de La Fura dels Baus han gozado del favor del público y de un largo recorrido por festivales internacionales.

Este hecho parece asumido por los profesionales del teatro y por el público que acude a las diferentes representaciones. Sin embargo, pese a la frecuencia y el recorrido temporal, la Teoría del Teatro y la Semiótica Teatral, en particular, sólo han abordado el fenómeno de forma tangencial, reduciéndolo a un recurso expresivo de origen lumínico o a una forma moderna de resolver la escenografía. Incluso se ha detectado cierto desconocimiento en el sector profesional sobre las posibilidades creativas que ofrece la tecnología audiovisual en el marco de la representación teatral, como quedó de manifiesto en las primeras Jornadas de Escenografía y Plástica Teatral organizadas por el Centro Dramático Nacional en julio de 2014, a las que el autor de esta investigación fue invitado como organizador y moderador de una mesa de debate sobre videoescena en la que participaron los videoescenistas Alfredo Cañas, Vicente Fontecha, Álvaro Luna, Bruno Praena, Felipe Ramos y Emilio Valenzuela y el presidente de la Asociación de Autores de Iluminación, Juan Gómez Cornejo. En el debate posterior al desarrollo de la mesa, se comprobó que los profesionales de las Artes Escénicas, escenógrafos y diseñadores de iluminación en su mayor parte, que conformaban el público asistente, desconocían la mayoría de las posibilidades creativas que la aplicación de la tecnología de proyección audiovisual puede introducir en la representación teatral. Esta investigación persigue contribuir, en la medida de sus posibilidades, a llenar ese vacío de conocimiento.

1.1.2. Delimitación

Convertido en objeto de estudio, el drama videoescénico y la representación videoescénica, como elemento significativo definitorio, precisan de la exposición de unos límites epistemológicos específicos determinados por las teorías científicas directamente implicadas en su construcción.

Esta investigación se sitúa dentro del ámbito de los estudios discursivos que dan cuenta de la construcción textual. Encuentra en La Poética, centrada en las artes miméticas, en las artes productivas, creadoras, caracterizadas por la transposición de la realidad, la disciplina general y englobadora. Dentro de ella, la Poética Teatral aporta el estudio general de la construcción de los textos teatrales y la Poética Audiovisual, el estudio general de la construcción de los textos audiovisuales. La Retórica, como arte del bien decir, aporta el estudio del carácter persuasivo inherente a la construcción de cualquier texto.

El drama videoescénico aparece en esta investigación como un fenómeno complejo, que aúna en su construcción elementos propios de dos modos de representación, el dramático y el narrativo de enunciación audiovisual. La Teoría Teatral dispone las bases para estudiar el modo de representación dramático en todas sus fases, determina sus elementos, las relaciones sintácticas y valores pragmáticos de aquéllos y busca las normas que rigen el contenido y la expresión del drama. La Narrativa Audiovisual, por su parte, dispone las bases para el estudio del modo narrativo audiovisual, determinando sus elementos, las relaciones entre éstos y su disposición en el discurso audiovisual a través de unidades discursivas como el plano o la secuencia. Por último, la tecnología audiovisual aporta el conocimiento de las fórmulas de registro y proyección de la imagen audiovisual.

1.1.3. Justificación

Las razones para fijar la mirada investigadora en el ámbito de la producción artística vienen determinadas por motivaciones de carácter subjetivo y científico. Esto que parece una paradoja no es tal en cuanto se inserta dentro del

proceso creativo que supone toda investigación. Además de los condicionamientos históricos, culturales y sociales que influyen en la toma de decisiones es la subjetividad del investigador la que determina el primer acercamiento hacia el objeto de estudio. Las preguntas sobre la actividad productiva, sobre el hacer poético, que se instalan en el investigador se convierten en el detonante de la presente investigación. Las motivaciones científicas acuden para ordenar la búsqueda, para expresarla a través de una metodología que la sostenga, para preguntarse también sobre dicha metodología, para llegar, en definitiva, a convertir ese interés subjetivo en un interés científico, objetivado, útil, comprobable, dirigido a la ampliación de conocimiento y a la aplicación social y cultural del mismo.

Para una exposición clara, estas razones se han dividido en dos grupos, personales y teóricas y aplicadas.

1.1.3.1. Personales

En el desarrollo de la práctica profesional como autor y director de teatro por parte del autor de esta investigación se encuentra la razón generadora del proceso científico en el que nos encontramos. Las preguntas y los problemas surgidos a la hora de llevar a cabo la construcción del drama cuando se inserta en él elementos procedentes del audiovisual, tanto en el aspecto literario, como en la puesta en escena, aparecen como sustrato del interés por la sistematización de una poética que establezca pautas e instrucciones para la elaboración y análisis de textos particulares, permitiendo a la vez la trasgresión de la norma, que da naturaleza a la obra artística.

Durante los más de quince años de labor profesional nos hemos encontrado con multitud de problemas relativos a la construcción de un texto literario encaminado a una puesta en escena videoescénica. Esto es, el propio texto literario incluye en su elaboración instrucciones para el uso de la proyección audiovisual. No sólo a través de las acotaciones, sino también en el diseño de personajes que intervienen en la acción exclusivamente a través de su representación audiovisual o, en ocasiones, compartiendo escenario y presencia en

una pantalla de proyección. También el uso de la proyección afecta al orden en el que se presentan las acciones, la duración de las mismas, el uso de las elipsis y la frecuencia en la que se presentan se ven alteradas respecto a la construcción de un texto teatral convencional. La introducción del elemento audiovisual hacía necesaria la construcción de una nueva manera de hacer, una nueva manera de llevar a cabo la actividad productiva. Por otro lado, para la puesta en escena de este texto o de cualquier otro no específicamente videoescénico, el director debía enfrentarse a una nueva dimensión a la hora de tomar las decisiones pertinentes para la representación, tanto en esa fase intermedia entre texto y representación teatral que es la dramaturgia, como en la puesta en escena propiamente dicha: cómo plantear el espacio escénico, en qué momento acudir a la proyección audiovisual, cuándo dejar hablar a los personajes en el escenario y cuándo en la pantalla, cuándo y cómo hacerlos interactuar, cómo crear, en definitiva, un discurso continuo que fluyese sin rupturas espaciales derivadas de la presencia de una pantalla u otro soporte de proyección en la escena. Si bien es cierto que se puede acudir a la observación, incluso a la imitación, de obras precedentes de otros directores que hayan recurrido al audiovisual, esto no parece suficiente puesto que esa toma de decisiones se ha realizado en función de un drama concreto, una historia determinada, y, por tanto, no se puede hacer extensiva a la puesta en escena de cualquier obra. Hay una motivación eminentemente personal, derivada del ejercicio profesional, en dar respuesta a todas estas cuestiones como punto de partida de esta investigación. Sin embargo, estas razones implican obligatoriamente otras de carácter científico que expondremos a continuación.

1.1.3.2. Teóricas y aplicadas

La ampliación de posibilidades electivas que supone el uso de la proyección audiovisual hace necesaria una sistematización que articule el trabajo del autor, del director y del resto del equipo de trabajo en la tarea concreta de construcción del drama videoescénico. Si bien es cierto que desde la década de los ochenta se vienen realizando innumerables puestas en escena en las que se integra el audiovisual, hay una carencia de reflexión sobre las mismas por parte de los

creadores, de la crítica teatral y del mundo académico. Unos se han limitado al uso del recurso audiovisual siguiendo la estela estética del momento, en muchas ocasiones con resultados artísticos sobresalientes, los otros a constatar el hecho sumándose o negando el fenómeno, y de los últimos son escasas las investigaciones científicas que lo abordan. Ese vacío teórico es una de las motivaciones principales que sustentan las razones para iniciar el camino de esta investigación.

La introducción del modo de representación narrativo a través de la proyección audiovisual en la producción artística teatral exige de una sistematización de sus procesos y de sus procedimientos, un acercamiento a sus productos y a sus productores a través de una lógica científica. El hombre de ciencia, teórico o experimental, propone enunciados –o sistema de enunciados– y los contrasta paso a paso. En el campo de las ciencias empíricas, en particular, construye hipótesis –o sistema de teorías– y las contrasta con la experiencia por medio de la observación y la experimentación (Popper, 2008). Es esta lógica la que rige el acercamiento a la construcción del drama videoescénico que propone esta investigación y es el resultado de su aplicación la que debe incidir posteriormente en futuros planteamientos constructivos. Las razones personales se amplían con razones de oportunidad científica y metodológica que fijan su foco en la proyección audiovisual dentro del drama teatral.

Si la introducción del audiovisual puede cuestionar en último extremo ese mundo posible en el que, a través del artificio, el drama sumerge al espectador, sólo a través de la lógica científica, por paradójico que en un primer momento resulte, se puede “reconquistar la efectividad de la fantasmagoría”, como afirmaba Ortega y Gasset (1997, p.109) sobre el futuro del teatro de su época.

1.1.4. Trascendencia

El análisis y la descripción de los elementos del drama videoescénico y de sus fases de construcción a través de una metodología rigurosa abren, cuanto menos, un debate sobre la ampliación de los elementos representantes del drama, sobre la integración de dos modos de representación de la realidad en un único

objeto, el drama videoescénico. Nuestra intención al plantearlo se encamina en dos direcciones que, como hemos visto, convergen, manteniendo entre ellas una relación de complementariedad. Por un lado, la línea de investigación teórica sobre el uso de la proyección audiovisual en la representación teatral, a través de la que se amplía el ámbito del conocimiento científico relacionado con los estudios teatrales y audiovisuales, y por otro, una vertiente dirigida a la actividad creadora, a la aplicación de ese conocimiento extraído del proceso investigador a la producción teatral concreta.

Por consiguiente, el desarrollo y los resultados de nuestra investigación están enfocados tanto a satisfacer las demandas conceptuales de críticos e investigadores que se desenvuelven en el terreno de la elaboración teórica, como a cubrir las expectativas de los participantes en la construcción de la representación teatral, cualquiera que el área en la que desarrollen su actividad. Los primeros encontrarán en esta investigación un conocimiento fiable y específico para comprender mejor el objeto de estudio. Los segundos, hallarán una perspectiva más amplia sobre su trabajo que integra, al mismo tiempo, características generales sobre la actividad teatral con las específicas de la utilización de la proyección audiovisual. Por otro lado, el resultado de esta investigación también abre un campo de actuación para aquellos profesionales del audiovisual y estudiantes de Comunicación Audiovisual que desconocen las posibilidades de aplicación de sus conocimientos en el ámbito teatral.

Otra de las aportaciones que pretende esta investigación es validar, dentro de su marco de referencia, una metodología específica que sirva de referente para otros estudios sobre el mismo objeto. Sobre todo, teniendo en cuenta el escaso desarrollo de estas investigaciones. Este vacío, del que hablábamos en el apartado anterior, subraya tanto la necesidad de esta investigación como su alcance teórico y aplicado.

1.1.5. Estructura general

El texto de esta investigación se organiza en tres bloques. El primero de ellos da cuenta de la definición metodológica a través de la descripción,

delimitación y justificación del objeto de estudio. El segundo bloque ofrece un análisis detallado del estado de la cuestión. Se adentra, por tanto, en los conceptos procedentes de las distintas disciplinas que delimitan la extensión y alcance del ámbito teórico en el que se inserta la investigación y que dan solidez científica al desarrollo experimental de la misma. Se refieren conceptos básicos de Poética, de Teoría del Teatro, de Narrativa Audiovisual y de Tecnología Audiovisual fundamentales para establecer los elementos constitutivos del drama videoescénico y de sus fases de construcción. Se contempla, asimismo, aspectos particulares de Estética e Historia del Teatro para entender el fenómeno teatral en su conjunto.

El tercer bloque aborda la investigación propiamente dicha y, tras realizar una exposición detallada de los objetivos y de su formulación en hipótesis, se divide, a su vez, en dos partes. La primera se adentra en el proceso de construcción del drama videoescénico a través de la utilización del método de investigación cualitativa denominado Observación Participante. Dado que la representación teatral se construye en colaboración, fundamentalmente entre director, actores y técnicos, la investigación del proceso aparece del todo necesaria. A través de este método, que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en el medio de estos últimos, se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo (Taylor y Bogdan, 2006) que van más allá del análisis del producto o de la información declarada sobre la actividad por parte de los productores. La segunda incide en los productores, entendidos éstos como los agentes de la actividad productiva, a través de la utilización de la entrevista cualitativa en profundidad o entrevista científica. Los resultados obtenidos a través de los dos métodos aparecen como complementarios y aportan una visión totalizadora del objeto de estudio.

Finalmente se establecen las conclusiones definitivas a través de una reformulación teórica, exponiendo las aplicaciones de la misma. Asimismo, se adjuntan los índices documentales de las referencias utilizadas en la investigación, un catálogo de índices para permitir el acceso a la redacción de la investigación de forma sistemática y un anexo con la transcripción de las entrevistas realizadas.

2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Hacia una poética videoescénica: consideraciones de la poética teatral y audiovisual.

En este epígrafe se establece una serie de categorías, que tienen su fundamento en la teoría teatral y en la narrativa audiovisual, que permiten articular los presupuestos teóricos de una poética videoescénica. Se parte de una revisión de aquellos conceptos que constituyen el modo de representación teatral y aquellos otros que dan cuenta de la naturaleza del modo de representación narrativo de enunciación audiovisual para ponerlos en relación en la constitución del drama videoescénico, caracterizado por la convivencia en un mismo fenómeno de ambos modos de representación.

Como objeto de estudio, tanto el teatro como el audiovisual han sido abordados desde diferentes disciplinas: la historia, la filosofía, la fenomenología, el estructuralismo o la semiótica. Pero siempre por separado, desde ámbitos no confluentes. Parece pertinente, por tanto, reflexionar sobre este fenómeno partiendo de la oposición de los dos modos de representación para establecer presupuestos que permitan y justifiquen su relación en un mismo producto. Estas categorías, que devienen de las poéticas específicas de cada modo de representación, se confrontan en esta investigación para establecer puntos de confluencia que den cuenta racional de su coexistencia en el escenario a través de una sintaxis propia, específica del drama videoescénico.

2.1.1. Origen del concepto Poética

La poética, tal y como se entiende en la actualidad, liberada del marco específico de la literatura, se contempla bajo una doble dimensión. Por un lado, nos encontramos ante una poética constructiva, un conjunto de normas que da instrucciones sobre la creación de la obra artística, cualesquiera que sean los medios materiales –no exclusivamente literarios– para llevarla a cabo; por otro lado, la poética se contempla a su vez como una actividad cognoscitiva, regida por

los requisitos de la investigación científica, que tiene como objeto el estudio de la obra artística en cuanto a su estructura, por un lado, y su pertenencia a un sistema de signos, por otro.

Estas dos dimensiones están lógicamente vinculadas, puesto que, como afirma Doležel (1997), aunque él lo circunscribe a la poética literaria, sólo es posible una ciencia poética si ésta es reconocida como una actividad artística específica; y a la inversa, la especificidad del arte poético únicamente puede ser justificada en la teoría y defendida en la práctica cultural por una poética científica que rechace aproximaciones a ella de carácter determinista y reduccionista.

Este doble fundamento del concepto “poética” se constituye en torno a la construcción y la cognición, al arte y la ciencia. De ahí las apreciaciones que realiza Tzevan Todorov (1996) entre una “poiética”, cuyo objeto es la creación de las obras, una “estética”, que se ocupa de las obras desde el punto de vista de su recepción y, entre ambas, las “ciencias del arte” que se ocupan de las estructuras específicas de las obras. Términos que hacen referencia al creador, a la creación, al objeto creado y al acto de crear como poíeisis (ποίησις), poíema (ποίημα) y poietés (ποίητής), derivados de los verbos griegos poíeo (ποιέω) y poíein (ποιεῖν), que funcionan en las dos dimensiones de la poética, y que se insertan en el desarrollo histórico del propio concepto.

Afirma el filósofo y miembro de la Academia de la Lengua Emilio Lledó (2010) que el análisis de un concepto o de un término es más fecundo si la mirada investigadora se fija en la construcción del mismo desde sus orígenes “antes aún que surgiera la metáfora o la generalización” (p.20). Si bien esta investigación no propone un acercamiento ni filosófico ni filológico a la poética, conviene tener en cuenta la recomendación del maestro a la hora de centrarnos en ella, puesto que “el origen del concepto no es propiamente lo formal –lo conceptual–, sino lo real, la necesidad que hace que brote frente al dominio de la naturaleza” (Romero de Solís, 1981, p.17).

La reflexión sobre el concepto implica la posibilidad de conocimiento, la posibilidad de hacer ciencia, y esta reflexión conlleva el preguntarse por su formación, por sus primeros rastros. Lledó (2010) plantea una pregunta que centra

la cuestión: “¿Cómo ha sido posible que un concepto (la poética) que significó “hacer” en su sentido concreto y material, fuese descargándose poco a poco de esta significación, llegando a adquirir otra opuesta: la sublimación, y en muchos casos el apartamiento, la repulsa de esa misma materia, en cuyo manejo real surgió el vocablo?” (p.15).

2.1.1.1. El hacer (ποιέω) manual

La respuesta a esta y otras cuestiones nos aporta valiosa información para el estudio de un concepto que en el principio significó “hacer” en el sentido de construir un objeto concreto a partir de otra cosa. El verbo ποιέω (ποιέω), denominador común de todas las otras acepciones, nos remite a una actividad manual, fabricar algo concreto, un objeto material. Estos primeros rastros del verbo los encontramos en Homero: hacer una nave, hacer una casa o hacer un túmulo. La significación de ποιέω (ποιέω) en el sentido de “componer” o “escribir” es posterior y aparece por primera vez en los escritos que se conservan de Heródoto, el historiador que vivió entre 484 y 425 a. C., y que posteriormente se encontrará también con esta acepción en Heráclito con el significado de componer poesía, y en Platón con el de representar a alguien o algo poéticamente (Lledó, 2010). El verbo, para entonces, se ha cargado de un sentido nuevo, pero conviene destacar en este momento que, aunque el primer significado de ποιέω (ποιέω) incidía en la construcción manual, en el hacer concreto que devenía en una cosa hecha, lo destacable de ello es que estaba determinado por unas normas, según las cuales la actividad tenía que llevarse a cabo. Estas normas no son todavía las de la tecné (τέχνη), concepto posterior que aludirá a “obra de arte”, centro de los postulados platónicos y aristotélicos, sino simplemente la estructuración de una actividad determinada.

En Heráclito aparecen también los términos ποίειν (ποιεῖν), poíesis (ποίησις), poíema (ποίημα) y poietés (ποίητής). El verbo ποίειν (ποιεῖν) se relaciona con un hacer del hombre en general, un hacer consciente, racional, vinculado al logos, aspecto que en Platón se desarrollará con profusión. La poética es actividad creadora, un modo de conocimiento, “un poder del que el Eros hace

partícipe al hombre” (Romero de Solís, 1981). Los sustantivos poíesis (ποίησις) y poíema (ποίημα), ya en Heródoto, expresan respectivamente, la “acción pura” y “el resultado de la acción”. La poíesis (ποίησις) es, por tanto, el proceso, la creación como tal, mientras que poíema (ποίημα) se refiere al resultado del proceso: el poema, el canto, resultante de la poíesis (ποίησις). Poietés (ποίητής), por consiguiente, será el agente de la poíesis (ποίησις), el creador del poema (ποίημα). Vinculado en un primer momento con la magia, los ritos religiosos, el éxtasis y la poesía, el poeta se convirtió en “el ideal griego, el fundamento de la ética y de las leyes, el símbolo que exige el esfuerzo de la inmortalidad en el mero nombre, en la mera palabra, el substrato de la polis, de la vida en comunidad” (Romero de Solís, 1981, p.105), puesto que el resultado de su actividad creó en cada momento la imagen del mundo que el hombre griego tendría que conquistar durante su propia vida.

2.1.1.2. La tecné poética (τέχνη ποιητική)

La distinción entre actividad manual y arte se introduce con la aparición del concepto tecné (τέχνη) en Platón y Aristóteles en el sentido de actividad creativa y práctica que ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo, los primeros poetas griegos utilizaban el término para apelar a la actividad de los hombres dentro de la sociedad y en ella quedaban incluidos tanto el rapsoda y el escultor, como el carpintero y el adivino. Esta actividad, que implicaba una labor manual – la poíesis (ποίησις) que hemos mencionado– que llevaba consigo un cierto conocimiento ordenador y regulador de la obra, nos remite a una determinada práctica: la tecné (τέχνη). Ésta se especifica en cuanto a sus objetos, dando como resultado la tecné (τέχνη) médica o la tecné (τέχνη) profética. En Platón y, de manera concluyente, en Aristóteles, se constituirá la tecné poética (τέχνη ποιητική). Este modo de creación presenta una peculiaridad nueva: su objeto se independiza una vez creado. Esto es, la técnica de esta creación no es más que la forma de la misma, las normas que regulan la creación de algo que, al ser creado, adquiere una independencia de ellas. En la poíesis (ποίησις), sin embargo, el objeto se confundía con la actividad. “Era una labor en la que la misma ποίησις,

en su dialéctica creadora, se hacía a sí mismo objeto” (Lledó, 2010, p.59). No entraba, pues, en contacto con lo real para construirlo en su materialidad, sino que ella misma se hacía materia poética y encontraba en el mismo proceso de creación su propia trascendencia. La tecné poética (τέχνη ποιητική), en cambio, si bien apela a una actividad con unas normas constructivas, genera un producto –la obra poética– que se justifica con la aplicación de esas normas, pero que se objetiva a sí misma, distinguiéndose de aquéllas.

2.1.1.3. La razón y la poíesis (ποίησις)

Tenemos, por tanto, un producto elaborado a través de la tecné (τέχνη) que señala al creador del producto: el poeta, figura capital en la sociedad griega, como hemos apuntado. Las reglas que rigen su actividad cobran especial relevancia en Platón, que lo explicita en *Protágoras*: “La parte más importante de la educación consiste en ser sabio en poesía, esto es, capaz de comprender lo que dicen los poetas, de discernir lo que hay de bueno y de malo en sus escritos y de dar razón de ello cuando se pregunta” (citado en Lledó, 2010, p.43). Platón y Aristóteles dispusieron de un vasto material en los escritos de los sofistas sobre poética. A partir de ahí, se aborda el problema del sentido y la conveniencia de la poesía desde una perspectiva distinta hasta entonces. Desde Homero hasta Platón la poesía se entiende como un don supremo que trasciende los límites del ser humano. La sofística aporta un nuevo elemento: la razón. Los sofistas no hablan del poeta como vehículo de ese don superior, sino que afrontan la poesía como resultado de una construcción racional, donde la aplicación de unas determinadas reglas pueden conseguir todo aquello que en un principio se atribuía a la inspiración del poeta. En lugar de lo sobrenatural, de lo que arrebató al poeta, se centra en la invención, la ficción poética, sujeta a reglas establecidas en vez de al influjo mágico (Lledó, 2010). Aparece la ilusión artística, conseguida a través de determinados procedimientos de sugestión previamente reglados. En la época de los sofistas, Sófocles había intentado, como poeta trágico, estudiar él mismo su arte y teorizar sobre sus normas, sus posibilidades y sus límites en el tratado *Sobre el coro*. En relación con esto, se entiende la importancia que en la Poética

aristotélica se le da al teatro, concretamente a la tragedia. Aquí se encuentra su origen, como conjunto de normas constructivas que se extenderán a todas las preceptivas y poéticas posteriores, desde el *Arte Poética (Epístola a los Pisones)* de Horacio (2002) a *La paradoja del comediante* de Diderot, desde *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (2006) a *La Poética* de Ignacio de Luzán (1977), desde el *Manifiesto romántico* de Victor Hugo (2002) a *El naturalismo en el teatro* de Zola (2011).

La aparición de la razón comienza a señalar el camino del concepto poética hacia la ciencia. Primero, estableciendo preceptivas, después reflexionando sobre las características del poeta, investigando sobre la naturaleza de la ficción y la ficcionalidad, sobre las estructuras de éstas y los modos de representación de la realidad. La poética, como actividad constructiva y como actividad científica, encuentra su sustrato en estos remotos tiempos en que comenzaba a pergeñarse el concepto. Se señala una actividad y una manera de realizarla; se señala también un creador que debe aplicar determinada técnica para llevar a cabo el proceso de creación; se señala un objeto, la obra artística, resultado del proceso; y, por último, se señala implícitamente un destinatario de la obra, a quien va dirigida. Quien habla, el objeto acerca de quien se habla y aquel a quien se habla. Enunciador, enunciado y enunciatario, conceptos codificados en la actualidad por la teoría de la comunicación y que ya Aristóteles recoge en el libro I de la Retórica como base del estudio del discurso (Todorov, 1978).

2.1.1.4. La lectura mereológica de la Poética de Aristóteles

La interpretación mereológica de la *Poética* de Aristóteles, particularmente de la descripción que éste realiza de la tragedia, de la que da cuenta Doležel (1997) apunta a una visión estructural de la de la obra poética, al considerar, como propone la mereología, las partes de la obra en el todo y el todo en las partes, teniendo en cuenta que el todo no es la suma de las partes. “La representación de la tragedia –escribe– se convierte en un modelo estructural. El género se representa como un todo compuesto constituido por un conjunto de partes, cada una de las cuales, a su vez, es un todo formado por sus respectivas partes” (p.42).

Esta lectura mereológica aporta consideraciones importantes para el desarrollo de esta investigación, ya que el drama videoescénico propone la integración de un elemento complejo, el audiovisual, en un sistema, el teatral, ya de por sí de gran complejidad. Es decir, la introducción de una nueva parte, que a la vez es un todo (el sistema audiovisual), en un todo (el sistema teatral), formado a su vez por distintas partes (los distintos sistemas de signos que se utilizan en el sistema teatral).

La mereología de Aristóteles, según Doležel (1997), se basa en dos postulados: la no adicionalidad y la totalidad, que se definen a continuación:

- a) El postulado de la no adicionalidad. Sostiene que un todo es más que la suma de las partes. Este postulado explica cómo un conjunto de partes, como la trama, los personajes o la expresión verbal pueden constituir una entidad de orden mayor. Esto es, pueden constituir la tragedia. Estas partes se entienden no como componentes delimitados y separables, sino como “aspectos entrelazados”, relacionables entre sí, no separables, que sólo se pueden aislar para una descripción estructural.
- b) El postulado de la totalidad. Al enumerar las partes de la tragedia, Aristóteles dice que se entiende necesariamente que la tragedia, como un todo, tiene precisamente seis partes en relación con la esencia que le otorga su especificidad. Este postulado propone que “toda categoría de orden superior es reemplazada por un conjunto necesario y exhaustivo de sus constituyentes” (p.44).

La formación del modelo aristotélico respecto a la tragedia, procediendo por derivación mereológica, da lugar a seis categorías esenciales de la estructura, esto es, a las partes de la tragedia: *lexis* (expresión verbal), *melopeia* (composición del canto), *mythos* (trama), *ethos* (carácter), *dianoia* (pensamiento) y *opsis* (espectáculo visual). Estas partes, a su vez, están compuestas de otras partes, como características de las primeras. Así, por ejemplo, se puede destacar que el *mythos* (trama), está compuesto de *peripeia*, *anagnórisis* (reconocimiento) y *pathos* (catástrofe); el *ethos* (carácter) puede ser bueno, apropiado, semejante o

coherente; y la *dianoia* (pensamiento) contiene las pruebas o refutación y la suscitación de emociones.

El legado mereológico de Aristóteles se convirtió en fuente de inspiración para los estudios estructurales en general y, particularmente, para la poética estructuralista, puesto que sus tareas cognitivas más relevantes quedan establecidas, como las jerarquías estructurales ligadas por la derivación y la integración o las diversas y múltiples relaciones entre unas partes y otras, así como entre las partes y el todo, que dan lugar al análisis, en definitiva, de las estructuras poéticas. La mereología aristotélica es absolutamente crucial para la poética, puesto que, como apunta Doležel (1997), “es una llamada de atención categórica sobre que nunca podrá ser válido ningún método, o teoría, o modelo de *poíesis* que se limite a las partes sin tomar en consideración el todo” (p.45). Ya en 1919, el poeta T. S. Elliot razonaba como un estructuralista al apuntar lo siguiente sobre la obra de arte:

Los monumentos existentes conforman un orden ideal entre sí que se modifica por la introducción de la nueva obra de arte (verdaderamente nueva) entre ellos. El orden existente está completo antes de la llegada de la obra nueva; para que el orden persista después de que la novedad sobreviene, el todo del orden existente debe alterarse, aunque sea levemente. De esta manera se van reajustando las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte respecto del todo (Elliot, 2004, p. 66).

La obra de Aristóteles se nos aparece como la obra fundacional no sólo de los estudios sobre el drama y los géneros literarios desarrollados en siglos posteriores, sino también de las investigaciones sobre la ficción, cualquiera que sea su naturaleza expresiva. La historia de la *Poética*, en expresión afortunada de Miguel Ángel Garrido (citado en García Barrientos, 2001), se nos muestra como una gran paráfrasis de la obra de Aristóteles que dio título a la disciplina. La evolución de la cultura y la implicación de las ideas religiosas en los siglos posteriores producirán transformaciones en la concepción del teatro y la obra artística en general, pero no ampliará los temas teóricos sobre el teatro hasta entrado el siglo XX (Bobes, 1997).

2.1.2. Entre la ética, la preceptiva y el historicismo

Aristóteles lleva a cabo un proceso teórico completo en su *Poética*. Partiendo del análisis de obras concretas se dirige hacia la construcción de un modelo general de drama en el que determina, a través de un proceso racional, sus partes cuantitativas y cualitativas y las relaciones entre aquéllas; da cuenta de su génesis a través de la mimesis y sostiene que la finalidad última del drama es provocar un efecto catártico en el espectador. En la doctrina de los siglos posteriores se mantienen en general estos conceptos, pero se les añade una dimensión ética, cuya aparición suele explicarse por la influencia del cristianismo y el rechazo inicial de su jerarquía a los espectáculos teatrales, que llevará al drama a ser valorado desde “un canon de conducta humana”, como señala María del Carmen Bobes (1999, p.9).

Esta dimensión ética ya se encontraba, no obstante, tanto en Platón, como en Aristóteles. Como hemos señalado en epígrafes anteriores, Platón consideraba que el teatro, que exacerbaba las pasiones, producía unos efectos sociales nefastos y, por ello, debería ser prohibido. La *Poética* de Aristóteles sostiene, en cambio, que la tragedia purifica y calma las pasiones de los espectadores a través de la catarsis. Teniendo como referente estas ideas, las teorías del siglo IV de Evantius (*De Fabula*), Aelius Donatus (*De Comedia*) y Diomedes (*Ars Grammatica*) desarrollan directamente esta condición moralista del drama, que busca una finalidad social y una dignidad artística para que el teatro no sea considerado como meramente lúdico o, incluso, pernicioso, sino que ejerza de ejemplo para la conducta del público a través de desenlaces adecuados a la moral (Bobes, 1999). San Agustín, el Renacimiento italiano y, posteriormente, las preceptivas francesas, promoverán que las obras de teatro sean didácticas y ejemplares.

La *Poética* de Aristóteles sobrevivió en Occidente gracias a la traducción al árabe que realizó Averroes en el siglo XII que, a su vez fue traducida al latín en 1265 por el monje Hermannus Alemannus, que vivió en Toledo. Sin embargo, “no será hasta el siglo XVI cuando la *Poética* y los comentarios realizados por

Averroes se difundan primero en Italia y luego en el resto de Europa y deriven hacia un tono normativo que será rechazado en el teatro clásico español y seguido por el teatro francés en general” (Bobes, 1999, p.13). Los temas más discutidos en el Renacimiento están relacionados con la mimesis generadora de la obra, la relación entre verdad y verosimilitud, las formas y las partes de la obra, sus valores formales y de composición a través de la ley de las tres unidades (acción, tiempo y espacio) y su finalidad social y ética. En Francia, durante el Neoclasicismo, se impone la Poética de Boileau que, a través de la aceptación rígida de las tres unidades y de las formas clásicas, considerará una total soberanía a la razón en la obra artística y rechazará como no racional y, por lo tanto, no adecuada, la fantasía libérrima que habían venido desarrollando los teatros nacionales de España y Gran Bretaña. En el primero, *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega se apartaba de las imposiciones de la actitud normativa que pretende dirigir la creación artística. Lo mismo sucedía en el segundo, en el que el teatro isabelino había desbordado todo planteamiento normativo. Las preceptivas de estas épocas se centran en el texto literario y apenas hacen alusiones a la representación.

Del mismo modo, el texto literario también se convierte en el centro de las teorías del siglo XIX –la época del historicismo–, aunque desde otro punto de vista, entendiéndolo como fenómeno histórico y situándolo dentro de una evolución cronológica de las formas y la temática, como un género más en la historia de la literatura que se contempla a través de relaciones de autores y obras, sin tener en cuenta la representación escénica. Tanto el clasicismo hasta el siglo XVIII como el historicismo del siglo XIX abordaron el teatro como si estuviese destinado únicamente a la lectura, al igual que un poema o un relato. Rasgos específicos del modo de representación teatral, insertos ya en el propio texto escrito, que exigen una realización espectacular, como el diálogo o las acotaciones, no se contemplaban (Bobes, 1999).

No será hasta el siglo XX, con la aparición de la orientación estructuralista y, sobre todo, de la poética semiótica, cuando se fije la mirada investigadora en la representación y la *opsis* aristotélica, olvidada durante los siglos anteriores, adquiera entonces su verdadera dimensión.

2.1.3. Una poética de estructuras y signos

Para la configuración de una poética videoescénica que dé cuenta de la integración de dos modos de representación, el teatral y el narrativo de enunciación audiovisual, en un mismo producto –el drama videoescénico– esta investigación está obligada a revisar, por un lado, a las aportaciones que realizaron los formalistas rusos y la posterior perspectiva estructuralista, que estableció una serie de categorías en torno a las estructuras de la obra artística y, por otro, a la poética semiótica, que la abordó como sistema de signos, poniendo el énfasis, tanto en los estudios teatrales como posteriormente, en los cinematográficos, en la representación. La primera de ellas dará cuenta de la articulación del universo contado, es decir, de las estructuras de los contenidos, contemplándose en particular en esta investigación las aportaciones del modelo actancial propuesto por Greimas (1973; 1987; 1993); la segunda, a la manera de representarlos a través de elementos provenientes de distintos sistemas de signos, como proponen Kowzan (1997) y Ubersfeld (1998) para el teatro o Metz (2002) para el audiovisual.

2.1.3.1. La estructura de los contenidos

Entre los últimos años de la Rusia zarista y los primeros de la revolución, los llamados formalistas cuestionaron los postulados que rigieron la Poética durante todo el siglo XIX, apartándose del historicismo y destacando la necesidad de ceñirse a la obra y no al autor, analizando y comprendiendo las estructuras objetivas de las obras más allá de los procesos psicológicos en los que se basa. Esto implicaba la necesidad de una ciencia autónoma, diferente a la historia de la literatura y de la consideración de la obra como una serie de ideas manifestadas a través de una forma. El objeto del análisis fue en un primer momento el estudio del lenguaje poético y, posteriormente, tras los trabajos de Propp en los años veinte, se centró en estudiar las relaciones entre las diferentes partes que articulan

un conjunto poético. Esto es, en determinar sus estructuras. La concepción de la función del arte y la literatura se plantea como autónoma, centrada en la obra en sí misma, rehuendo toda contaminación psicológica, sociológica, historicista o filosófica. “La poesie c’est le langage dans sa fonction esthétique –escribe Jakobson en 1921–. Ainsi, l’objet de la science de la littérature n’est pas la littérature mais la littéralité” (citado por Yllera, 1974, p.53). Es decir, lo esencial, por encima de cualquier otra consideración, es la *poeticidad* de la obra de arte, como recoge Alicia Yllera, extendiendo el concepto formalista de *literaturidad*. Todorov, a finales de los años sesenta, centra el objeto de la Poética, ya no sólo en las obras, sino en el discurso y la sitúa al lado de las otras ciencias que se establecerán para cada clase de discurso:

La teoría literaria (poética, poétique) es... distinta, como ocurre en todas las ciencias, de la mera descripción de obras literarias. Porque describir es intentar obtener, en base a ciertas premisas teóricas, una representación racionalizada del objeto de estudio, mientras que un trabajo científico significa discutir y transformar esas premisas teóricas, después de haber experimentado con el objeto descrito (...). La descripción es una paráfrasis que exhibe (en vez de ocultarlo) el principio lógico de su organización los rasgos principales del objeto. Sin embargo, si desde la poética se analiza una obra no es para ilustrar sus premisas, sino para extraer del análisis conclusiones que completan o modifican las premisas que le sirven de base; en otras palabras, el objeto de la teoría literaria no son las obras, sino el discurso literario, y la teoría literaria se sitúa al lado de las otras ciencias del discurso que tendrán que ser establecidas para cada una de las clases... La teoría literaria no puede eludir la literatura en su camino hacia su objetivo discursivo particular y, al mismo tiempo, sólo podrá alcanzar ese objetivo si va más allá de la obra concreta (citado en Chatman, 1990, p.17).

Desde esta perspectiva se entiende que la poética debe elaborar una teoría de las estructuras y del funcionamiento del discurso. Es decir, son las tendencias generales de los elementos que componen las obras –un poema, un relato o un drama– las que constituyen el tema de la investigación racional de la Poética. A modo de ejemplo, se puede afirmar que el relato o el drama requieren componentes como trama y personaje, que no son esenciales en el poema. Los

tres, pueden hacer uso, no obstante, del lenguaje figurativo. Los textos, por tanto, tienen inevitablemente mezcla de estos elementos, afirma Chatman (1990). Uno de los objetivos de la Poética será el establecimiento de los elementos constitutivos básicos de cada texto que dan cuenta del funcionamiento de su estructura, estableciéndose una poética narrativa o una poética teatral en relación con su naturaleza discursiva.

2.1.3.1.1. Las funciones estructurales

A finales de los años veinte del siglo pasado, Vladimir Propp (1992) abordó el estudio de los cuentos maravillosos, descubriendo unos elementos recurrentes que le permitieron destacar los elementos constitutivos de dichos cuentos. El estudio que llevó a cabo, *Morfología del cuento*, marcó un camino para el análisis estructural del relato y del drama que se desarrollará posteriormente en las teorías de, entre otros, Etienne Souriau (1950), Bajtin (2005), Roland Barthes (2002; 2003) o el mencionado Algirdas Julien Greimas (1973; 1987; 1993).

La *Morfología del cuento* se dirige hacia la descripción de los cuentos según sus partes constituyentes y las relaciones de estas partes entre sí y con el conjunto del relato. Propp analiza un corpus de más de cien cuentos populares de la tradición rusa en los que observa una recurrencia de los mismos acontecimientos y personajes. Más allá de la variación de nombres o atributos, comprobó que los personajes más diversos podían desempeñar funciones idénticas, convirtiendo el concepto *función* en el eje de su propuesta. Propp entiende la función como la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación dentro de la trama (Propp, 1992). Es decir, las funciones, según Propp, son segmentos de acción o, más concretamente, abstracciones de la acción. La función es para Propp la acción contemplada como fundamental y eficaz para el desarrollo de la intriga y no como desempeñada por uno u otro personaje. La conclusión de Propp es que cualquier cuento maravilloso comparte el mismo tipo de estructura y presenta a las funciones como las partes

constitutivas del cuento, que se limitan a 31 y su sucesión es siempre la misma. Son las siguientes y bajo el siguiente orden:

1. Alejamiento-ausencia. En los cuentos los padres se van a trabajar, a la guerra, o mueren, destacando una ausencia forzada que repercutirá en las siguientes funciones.
2. Prohibición, que recae sobre el héroe o víctima. Por ejemplo: “No debes mirar en el cofre”.
3. Trasgresión-violación, como función ligada a la prohibición, una consecuencia de ella: mira el cofre.
4. Interrogación-petición de informes. Uno de los personajes-tipo, el agresor, intenta averiguar datos para llevar a cabo sus planes: “¿Quién me dirá dónde están los hijos del rey?”.
5. Información (o delación). El agresor recibe una respuesta donde localizar a la víctima.
6. Engaño. El agresor, utilizando la persuasión, intenta engañar a la víctima para apoderarse de ella o de sus bienes, imitando la voz de la madre, adoptando la imagen de una vieja, etc.
7. Complicidad involuntaria. La víctima se deja engañar, acepta, por ejemplo, lo que se le ofrece.
8. Mala acción (falta inicial) y llamada o envío del héroe. Con ella se inicia, desde una perspectiva de construcción, el relato. El agresor daña a uno de los miembros de la familia, roba o se lleva un objeto mágico, arrebatando la luz del día, etc. Es decir, hay una falta, una carencia que deberá reparar el héroe.
9. Mandato. Se da noticia de la falta y se encarga su reparación al héroe, al que se busca o se le encarga directamente.
10. Aceptación de la tarea por parte del héroe. Una tarea difícil de cumplir. Es el comienzo de la acción preparatoria.
11. Partida del héroe.
12. Puesta a prueba. Un animal prisionero, por ejemplo, le pide al héroe que lo libere.
13. Afrontamiento de la prueba.

14. Recepción de ayuda y/o transmisión de un objeto mágico. El animal le dona una espada mágica, unas piedras, un anillo con capacidades mágicas.
15. Viaje-desplazamiento. El héroe viaja hasta donde se encuentra el objeto de su búsqueda. Puede ser a otro reino al que llega por los aires, por tierra o agua, sigue rastro de sangre...
16. Combate. Contra el agresor o un colaborador del mismo. Un duelo a espada o a través de un juego de cartas. El curso del combate da lugar a la siguiente función:
17. Marca. El héroe queda de algún modo marcado. Una herida en la mejilla, por ejemplo. O un pañuelo que la princesa anuda en la herida producida por su enemigo.
18. Victoria. Sobre el agresor. El dragón es vencido en combate físico o intelectual.
19. Reparación de la mala acción o de la falta inicial. El objeto de la búsqueda es conseguido. Por ejemplo, el personaje embrujado vuelve a ser normal.
20. Regreso. Se realiza en general de la misma forma que la llegada, a través del aire, la tierra o el agua. Se produce de un modo más rápido. A veces, es una huida.
21. Seguimiento-persecución del héroe. El agresor o sus colaboradores sigue al héroe e intenta acabar con él. Puede disfrazarse de otro personaje y aguardarlo en el camino.
22. Socorro. El héroe es auxiliado. Por unasocas mágicas, que lo ocultan en una gruta, resiste a la tentación del agresor disfrazado o unos animales intervienen en su favor frente a la agresión
23. Llegada de incógnito del héroe
24. Pretensiones engañosas de los falsos héroes. Por ejemplo, los hermanos reclaman para sí la hazaña, un general dice ser el que ha acabado con el agresor, o puede ser el mismo agresor el que reclame la hazaña para sí.
25. Asignación de una tarea difícil para el héroe. Una prueba para demostrar su identidad.
26. Tarea realizada.
27. Reconocimiento. Gracias a la marca recibida, el héroe es identificado.

28. Descubrimiento y desenmascaramiento del agresor. Pueden ser los falsos héroes, A veces, se produce durante la realización de la tarea.

29. Transfiguración-revelación del verdadero héroe. Cambio físico porque pasa a través de las orejas de un caballo, por ejemplo. Cambio de vestidos, ahora lujosos antes de pordiosero.

30. Castigo de los malvados

31. Matrimonio del héroe. Con la princesa y asciende al trono. O con una mujer que no es la princesa, pero el matrimonio se lleva a cabo. O, en vez de eso, se produce una recompensa en bienes.

Aunque estas funciones pueden definirse con independencia de los diferentes personajes que llevan a cabo las acciones, reaparecen idénticas en todos los cuentos analizados y ninguna función puede definirse sin su atribución a un personaje, puesto que éstas remiten siempre a verbos de acción que requieren un sujeto agente. Los personajes se agrupan en lo que Propp denomina *esferas de acción*, que define como modos de agrupación lógica de distintas funciones y que corresponden a los personajes que las realizan, puesto que ellos son los agentes de la acción (Propp, 1992). En el cuento popular ruso, Propp tipificó siete personajes asociados a siete esferas de acción, independientemente de la introducción de otros personajes especiales para la unión de unas partes con otras (los que se lamentan, los que denuncian, los que calumnian, etc.). Los siete personajes tipo y sus esferas de acción son los siguientes:

1. El agresor. Su esfera de acción comprende las siguientes funciones: la fechoría, el combate y otras formas de lucha contra el héroe y, finalmente, la persecución.

2. El donante, que incluye: la preparación del objeto mágico y el paso del objeto a disposición del héroe.

3. El auxiliar. Su esfera de acción incluye: el desplazamiento del héroe en el espacio (águila que lo lleva sobre su lomo, por ejemplo), la reparación de la fechoría o de la carencia, el socorro durante la persecución y la transfiguración del héroe.

4. La princesa (el personaje buscado) y su padre. La distinción de las funciones entre ellos, afirma Propp, no puede ser muy precisa, afirma Propp. Incluye: la petición de realizar tareas difíciles, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el reconocimiento del héroe verdadero, el castigo de un segundo agresor y el matrimonio.
5. La esfera de acción del mandatario, que sólo incluye el envío del héroe
6. El héroe. Su esfera de acción incluye: la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante y el matrimonio.
7. El falso héroe. Su esfera de acción incluye: la participación en la partida para efectuar la búsqueda, la reacción negativa ante las exigencias del donante y las pretensiones engañosas, en tanto que función específica.

Propp plantea que estas diferentes esferas de acción se pueden agrupar en tres categorías:

1. La esfera de acción corresponde exactamente con el personaje. Se identifican con funciones específicas de tal o cual personaje. Por ejemplo, el mandatario envía al héroe o las pretensiones engañosas del falso héroe.
2. Un único personaje ocupa varias esferas de acción. Un ejemplo al que alude Propp es el de ciertos animales agradecidos por la acción del héroe que comienzan siendo donantes (preparan y entregan objeto mágico) y luego se ponen a disposición del protagonista y se convierten en sus ayudantes (auxiliares) que lo socorren. Otro caso: el padre que envía a su hijo a buscar algo y le entrega un arma (una maza o una espada) es a la vez mandatario y donante.
3. Una única esfera de acción se divide entre varios personajes. Es el caso contrario al anterior. Por ejemplo, si el agresor muere, son sus familiares los que persiguen al héroe. Sin embargo, el caso más frecuente es la multiplicación de auxiliares que ocupan la misma esfera de acción (águila, conejo, ratón, etc.)

La *Morfología del cuento* de Vladimir Propp puso las bases metodológica de buena parte de la Poética posterior. Se trazan diversos recorridos obligados de la acción y se establecen sus principales articulaciones. Si Propp determina las

funciones como elementos invariables en la estructura del cuento, Etienne Souriau (1950) se centra específicamente en el teatro y, mediante el análisis de la situación dramática, determina “une combination, très délicate e variable, d’un certain nombre de facteurs simples, puissants e essentials¹” (p.13), a los que llama *funciones dramáticas*, que establece en seis bajo cinco principios de combinación. El número de situaciones dramáticas posibles que resultan de la combinación asciende a 210.141. El trabajo de George Polti (2000), que estableció en 36 las posibles situaciones dramáticas está presente en el trabajo de Souriau, cuyos objetivos sintetiza certeramente Yllera (1974): analizar las grandes funciones dramáticas sobre las que se basa la dinámica teatral; estudiar morfológicamente sus principales combinaciones; hallar las causas de sus propiedades estéticas; y determinar cómo se encadenan o modifican y hacen avanzar la acción teatral.

2.1.3.1.2. El modelo actancial de Greimas

Teniendo como referente directo el trabajo de Vladimir Propp (1992) y las aportaciones de Souriau (1950), Algirdas Julien Greimas (1973; 1987; 1993) establece un sistema de un alto grado de abstracción, en el que reduce las esferas de acción del personaje de Propp a tres ejes básicos que se establecen en torno a lo que denomina actantes. El personaje no se aborda en términos fenomenológicos, como trasunto de persona, ni en términos formales, como un elemento caracterizado por desempeñar una misma función, sino como un elemento que expone a la luz los nexos estructurales que lo relacionan con otros elementos. El actante es, por un lado, “una posición en el diseño global del producto, y por otro un operador que lleva a cabo ciertas dinámicas” (Casetti y Di Chio, 1996, p.183). El modelo actancial, recuerda García Barrientos (2001), se basa en la hipótesis de que en toda representación ficcional, narrativa o dramática, se encuentran unas estructuras comunes y determinadas formas que, combinadas entre sí, darían como resultado el relato o el drama. El modelo es, en definitiva, como establece el propio Greimas, la extrapolación de una estructura semántica capaz de explicar el universo ficticio propuesto. Un actante puede ser una abstracción: Dios la Ciudad,

¹ Una combinación, muy delicada y variable, de cierto número de factores sencillos, potentes y esenciales (traducción del autor).

la Libertad, la Justicia, la Moral. O también un personaje colectivo: el Coro, el Ejército o el Pueblo. Además, un actante puede asumir funciones diferentes simultánea o sucesivamente. Puede, por ejemplo, ser auxiliar y oponente dependiendo de la posición que ocupe en un momento determinado del desarrollo de la acción. Como podemos deducir, puede darse también un actante ausente de la escena con tal de que su presencia se haga efectiva a través de otros elementos de la enunciación.

El modelo distingue seis actantes en torno a tres ejes (Sujeto-Objeto, Destinador-Destinario y Ayudante-Oponente). Sobre el eje Sujeto-Objeto se establecen los otros dos ejes. El Sujeto se presenta como aquel que desea el Objeto (dimensión del deseo) y se dirige hacia él para conquistarlo. Moviéndose hacia el Objeto, actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea (dimensión de la manipulación). Esta doble actitud (deseo y manipulación) lo lleva a vivir cuatro momentos recurrentes, según Casetti y Di Chio (1996):

a) Activa una **performance**

El Sujeto se mueve concretamente hacia el Objeto, actúa sobre él y sobre todo aquello que se interpone en el camino hacia su meta. Vemos al sujeto empeñado en desplazamientos, pruebas, decisiones, cambios, etc.

b) Está dotado de una **competencia**

Es decir, está en condiciones de caminar hacia el Objeto y de intervenir sobre él. Antes de hacer, sabe hacer. Tiene capacidades (sabe luchar, disparar, investigar, etc.) que le permiten iniciar el camino.

c) Actúa sobre la base de un **mandato**

Si tiende hacia el objeto es porque alguien lo ha invitado a moverse.

d) Obtiene una **sanción**

Una retribución o recompensa. Raramente, una pena. Esto establece la calidad de los resultados obtenidos.

El Objeto es el punto de influencia de la acción del Sujeto. Representa aquello hacia lo que hay que moverse (dimensión del deseo) y aquello sobre lo que hay que operar (dimensión de la manipulación). El Objeto es una meta y un

terreno de ejercicios o acciones. Puede mostrarse como Objeto instrumental o como Objeto final, según el Sujeto opere hacia él con vistas a otra cosa o como meta última de su recorrido. Sobre el eje Sujeto-Objeto se establece un segundo eje, Destinador-Destinario. El Destinador se propone como el punto de origen del Objeto. Se trata de la fuente de todo cuanto circula en la historia, incluido la propia competencia del Sujeto a través del adiestramiento o la persuasión. El Destinario se identifica con quien recibe el Objeto, se enriquece con él y extrae beneficios, y puede identificarse con el Sujeto. El eje Destinador-Destinario se propone como *canal de comunicación* a través del cual se desplaza el Objeto, puesto que enmarca los movimientos y proporciona información sobre el itinerario. El tercer eje está formado por la oposición de dos actantes: Auxiliar y Oponente. El primero ayuda al Sujeto en las pruebas que éste debe superar para conseguir el Objeto. El Oponente, en cambio, se caracteriza por ejercer una fuerza destinada a impedir el éxito del Sujeto. El eje Auxiliar-Oponente se define en su relación con el Sujeto empeñado en la Performance, estableciendo una estructura aceleradora o desaceleradora de los movimientos del Sujeto, como destacan Casetti y Di Chio (1996).

La interpretación derivada de la aplicación del modelo actancial será clave en la presente investigación a la hora de dar cuenta de las historias, la forma de contenido, tanto en su vertiente audiovisual como específicamente teatral, del drama videoescénico, prestando especial atención a la relación que se establece entre personaje y acción en el epígrafe pertinente.

2.1.3.2. La poética de los signos

2.1.3.2.1. El origen lingüístico

Las dos grandes teorías modernas sobre el signo, las de Ferdinand de Saussure (2006) y Charles S. Peirce (2008) fueron concebidas independientemente una de la otra a comienzos del siglo XX. En el *Curso de lingüística general* del primero se define el programa de esta disciplina, a la que denomina Semiología, vinculándola con la lingüística. El trabajo de Peirce

establece como objeto de la Semiótica (ya no Semiología) el estudio de todos los sistemas de signos creados por el hombre con independencia del modelo lingüístico. El término *semiología* ha designado las investigaciones del ámbito francés a partir de las aportaciones de Roland Barthes, y el término *semiótica*, las anglosajonas que fueron influidas por esta corriente (Aumont y Marie, 2006). Kowzan (1997) señala que hay autores, como Christian Metz, que quieren reservar el término semiótica para la teoría general del signo y el término semiología para la utilización del signo en los diferentes ámbitos de la vida social, como el teatro y el cine, dando como resultado, respectivamente, una semiología del teatro y una semiología del cine. Sin embargo, también hay autores que se inclinan por el caso inverso, utilizar el término *semiología* para la teoría general y *semiótica* para su aplicación a diferentes sistemas de signos. “A consecuencia de estas divergencias –afirma Kowzan–, y a falta de encontrar un consenso amplio, la gran mayoría de los autores utilizan indistintamente uno y otro término, que se han convertido en equivalentes” (p.246). Es esta última postura mayoritaria la que se tendrá en cuenta en esta investigación.

Aclarado este matiz terminológico entre *semiología* y *semiótica*, conviene apuntar que Saussure no realiza ningún tipo de referencia al teatro en su investigación. Sin embargo, Peirce sí hace algunas alusiones, sobre todo en sus primeros escritos, llegando a recurrir a representaciones teatrales para ilustrar sus razonamientos semióticos, como recuerda Kowzan (1997), en cuanto a las relaciones entre signo y objeto:

Para que una cosa sea un signo, es necesario, como se dice, que represente alguna cosa de otra, llamado su objeto, si bien la condición estipulada de que un signo sea otra cosa que su objeto puede ser arbitraria, puesto que si mantenemos esta condición, es completamente necesario que hagamos una excepción en el caso de un signo que es parte de un signo. Así, nada impide que el actor que hace el papel de un personaje en un drama histórico utilice como accesorio teatral la misma reliquia que ese objeto quiere representar, como el crucifijo que Richelieu de Bulwer blandía en signo de provocación (p.238).

Saussure (2006) y Peirce (2008) establecieron una teoría general en torno al signo desde una perspectiva lingüística, el primero, y aplicada a cualquier sistema de signos el segundo, sin abordar de modo concreto y extensivo los problemas de los signos en la representación teatral. La aplicación específica del campo conceptual y terminológico *sema* a distintos aspectos del teatro aparece en torno a los años treinta del siglo pasado. Desde el llamado Círculo lingüístico de Praga, que agrupaba a teóricos de la literatura, filósofos y hombres de teatro, se ponen las premisas para vincular teatro y representación, llegándose a afirmar que la obra teatral consiste en la copresencia de signos ópticos y acústicos. Es decir, fijando la mirada en el espectáculo y el sistema de signos que lo sustentan. Kowzan (1997) cita los títulos de algunas de las investigaciones de estos autores para demostrar la orientación semiótica de las mismas: *Intento de un análisis estructural del fenómeno del actor* (1931) de Jan Mukarovsky, *Contribución al estudio de los signos teatrales* (1937) y *Los signos del teatro* (1938) de Petr Bogatyrev, *La movilidad del signo teatral* (1940) de Jindrich Honzl o *El hombre y los objetos en el teatro* (1940) y *El texto dramático como componente del teatro* (1941) de Jiri Veltrusky. El Círculo lingüístico de Praga pone los primeros elementos para la constitución de una poética de los signos. Sin embargo, el nacimiento de la semiología del teatro se produjo en Francia alrededor de los años sesenta con el desconocimiento del trabajo de estos autores checos, puesto que no fueron traducidos hasta que la naciente semiología los rescató del olvido.

2.1.3.2.2. El formalismo francés: Barthes y el teatro

A partir de los años cincuenta, el llamado “formalismo francés”, cuyos miembros se agruparon en torno a la editorial *Le Seuil* y las revistas *Tel Quel*, *Critique*, *Communications* y *Poétique*, e influenciados en un primer momento por el formalismo ruso, el estructuralismo, el psicoanálisis y el marxismo (Yllera, 1974), gira su mirada hacia los elementos de la representación establecidos en torno a la noción de signo. Particularmente, Roland Barthes, en un texto de 1956, establece que es la perspectiva semiótica la que debe orientar la crítica del teatro. Hace referencia Barthes (2003) específicamente al teatro de Bertolt Brecht, como

paradigma del nuevo teatro, que opone al naturalismo burgués, sobre todo, en cuanto a la concepción de signo de ciertos elementos de la representación, como la escenografía y el vestuario:

La semiología es el estudio de los signo y de las significaciones. No quiero entrar aquí en la discusión de esta ciencia, postulada hace unos cincuenta años por el lingüista Saussure, y de la que en general se recela mucho como formalista. Sin dejarse intimidar por las palabras, sería interesante reconocer que la dramaturgia brechtiana, la teoría del *episierung*, la del distanciamiento y toda la práctica del Berliner Ensemble concerniente al decorado y a la indumentaria, plantean un problema semiológico declarado. Ya que lo que postula toda la dramaturgia brechtiana es que, al menos hoy, el arte dramático, más que expresar lo real, tiene que significarlo. Es pues necesario que haya una cierta distancia entre el significado y el significante: el arte revolucionario debe admitir una cierta arbitrariedad de los signos, debe hacer concesiones a un cierto formalismo, en el sentido de que debe tratar la forma según un método propio, que es el método semiológico. Todo el arte brechtiano protesta contra la confusión zdanoviana entre la ideología y la semiología, que ya sabemos a qué impasse estético ha conducido (p.113).

En el mismo texto, Barthes, establece que el signo teatral debe ser entendido como “parcialmente arbitrario” para diferenciarlo de la ilusión naturalista. El signo teatral, por tanto, no encuentra su significación en los referentes de la realidad, sino en la propia representación, en relación con los otros signos teatrales:

El formalismo de Brecht es una protesta radical contra el envascamiento (*sic*) de la falsa Naturaleza burguesa y pequeñoburguesa: en una sociedad aún alienada, el arte debe ser crítico, debe cortar toda ilusión, incluso de la Naturaleza: el signo debe ser parcialmente arbitrario, sin lo cual volvemos a caer en un arte de la expresión, en un arte de la ilusión esencialista (p.114).

Otro texto fundamental a la hora de destacar la importancia de Roland Barthes en los inicios de la poética semiótica procede de una entrevista publicada en 1964 en la revista *Tel Quel* (citado por Kowzan, 1997):

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando está en reposo, esta máquina está escondida detrás de una cortina. Pero desde que se descubre, se pone a enviar a vuestra dirección un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen de particular, que son simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente; en un punto del espectáculo recibís al mismo tiempo seis o siete informaciones (provenientes del decorado, del traje, de la iluminación, del lugar que ocupan los actores, de sus gestos, de su mímica, de su palabra), pero algunas de estas informaciones permanecen (es el caso del decorado), mientras que otras cambian (la palabra, los gestos): hay lugar, pues, para una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos (hablo aquí en relación a la monodía literaria y dejando de lado el problema del cine). ¿Qué relaciones tienen estos signos (...) entre ellos? No son ni siquiera significantes (por definición), pero ¿tiene al menos significado? ¿Convergen hacia un sentido único? ¿Qué relación los une a través de un tiempo, a menudo largo, hacia ese sentido final, que es, si se puede decir, un sentido retrospectivo, puesto que no está en la última réplica y sin embargo no está claro si no cuando acaba la obra? Por otra parte ¿cómo se forma el significante teatral? ¿cuáles son sus modelos? (...) Toda representación es un acto semántico extraordinariamente denso: relación del código y del uso (es decir, de la lengua y el habla), naturaleza (¿analógica, simbólica, convencional?) del signo teatral, variaciones significantes de este signo, violencia de los encadenamientos, denotación y connotación del mensaje, todos estos problemas fundamentales de la semiología están presentes en el teatro; incluso se puede decir que el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado puesto que su sistema es aparentemente original (polifónico) por relación al de la lengua (que es lineal) (p.242).

Barthes destaca la complejidad de la representación teatral al darse al mismo tiempo una pluralidad de signos proveniente de los diferentes códigos (y de los usos de éstos) que conforman el sistema teatral. En el drama videoescénico, objeto de esta investigación, esa densidad extraordinaria de la representación

teatral, entendida como acto semántico, se ve ampliada al insertarse en el modo de representación teatral elementos del modo de representación narrativo de enunciación audiovisual. Esta investigación no puede dejar de lado, por tanto, parafraseando en sentido inverso al propio Barthes, “el problema del cine”, puesto que los elementos permanentes en la representación teatral, como la escenografía, y aquellos que se muestran cambiantes, como la palabra, los gestos y los movimientos del actor, se relacionan obligatoriamente con los elementos del modo narrativo de enunciación audiovisual a través de la pantalla o cualquier otro soporte de proyección presente en el escenario. La pantalla, como soporte, se encontrará en muchos caso permanentemente en el escenario, formando parte de la escenografía; las imágenes proyectadas serán elementos en permanente cambio, cambio de la verbalidad, el movimiento o los gestos de los actores, pero también de espacios, que podrán desbordarse en su multiplicidad, puesto que la imagen audiovisual está capacitada para convertir en patente cualquier espacio latente o, incluso, en apariencia ausente. De manera que el modo narrativo de enunciación audiovisual, inserto en la representación teatral, amplía el sistema de signos del teatro o, dicho con las palabra de Barthes, redimensiona su “espesor de signos”.

2.1.3.2.3. Metz y el lenguaje del cine

Christian Metz (2002), en los años sesenta, aplica los postulados de esa semiología general por la que abogaba Saussure (2009) al ámbito cinematográfico en numerosas investigaciones, de las que cabe destacar, por su repercusión en la concepción poética audiovisual basada en los postulados del signo, *El cine: ¿lengua o lenguaje?* (p.57-114) y *Algunos aspectos de la semiología del cine* (p.115-130). En ambos artículos, Metz establece los postulados básicos que dan cuenta de “la disposición y el funcionamiento de las principales estructuras significantes empleadas en el mensaje fílmico” (p.115). En sus investigaciones, Metz privilegia el film narrativo, puesto que los procedimientos fílmicos, como la articulación del discurso narrativo a través del montaje, la sobreimpresión, el fundido o los movimientos de cámara desarrollados en los inicios del cine, son de naturaleza fílmico-narrativa, esto es, se utilizan como vehículo para contar una

historia. Estos films narrativos son estudiados por Metz teniendo como referente directo las categorías lingüísticas de connotación y denotación de la significación. Desde su dimensión connotativa, el cine se concibe como arte, situándose en el mismo plano que el arte literario. Las ordenaciones y restricciones estéticas de este último, como la versificación, las figuras retóricas o las reglas de composición, encuentran un paralelismo en el cine, como instancias connotadas, en cuanto a los encuadres, movimientos de cámara o la iluminación. Las significaciones connotativas se superponen a un sentido denotado, “representado en la literatura por la significación propiamente lingüística que se vincula, en el idioma utilizado, a las unidades empleadas por el escritor, y en el cine por el sentido literal (es decir, perceptivo) de los espectáculos que reproduce la imagen, o los sonidos que reproduce la *banda sonora*” (p.120). La connotación tiene como significado determinado estilo o género cinematográfico, determinada atmósfera poética y determinado símbolo filosófico o ideológico. Asimismo, la connotación tiene como significante el conjunto del material semiótico denotado, tanto significado como significante. Metz acude al cine negro para ilustrar su razonamiento. En la impresión de angustia y dureza del adoquinado húmedo y refulgente de la dársena de una hipotética película del género, encuentra el significado de la connotación. En el “espectáculo representado”, el muelle solitario, las grúas y los contenedores, el significado de la denotación, y en la técnica de filmación que juega con la iluminación para obtener una “imagen” del muelle, el significante de la denotación. Significado y significante de la denotación “convergen para constituir, conjuntamente, el significante de la connotación” (p.121). Metz justifica de este modo que el estudio de la expresión cinematográfica y su significación puede abordarse desde métodos semiológicos, destacando como centro de la dimensión semiológica del film el problema de la denotación, que gira en torno al estudio de una sintagmática fílmica, esto es, la ordenación de las relaciones entre las imágenes, situando el plano como unidad mínima de significación, ya que para construir un film se necesita al menos uno, como podemos ver en *El regador regado* (1895) de los hermanos Lumière o en muchos films de los inicios del cine. “Si el plano no es elemento mínimo de la *significación* fílmica (dado que un solo plano nos ofrece múltiples informaciones)

–añade Metz–, sí es al menos el elemento mínimo de la *cadena* fílmica” (p. 129). Es decir, a través de la articulación de esas unidades mínimas llamadas planos se articula el relato cinematográfico a través de la técnica del montaje. Para Metz (2002), en definitiva, el cine no es de ningún modo una lengua, pero se le puede considerar un lenguaje “en la medida en que ordena elementos significantes en el seno de disposiciones regladas, diferentes de las que practican nuestros idiomas y que tampoco son un calco de los conjuntos perceptivos que nos ofrece la realidad (esta última no cuenta historias seguidas)” (p.128).

Las investigaciones cinematográficas de Metz y también del mencionado Barthes abrieron el camino para aplicar los postulados semióticos al análisis del cine y el audiovisual en general, entendiéndose que, como cualquier manifestación cultural, el cine es objeto de estudio de la ciencia del signo y las significaciones. Con mayor razón, puesto que el cine, como la literatura, determinados géneros periodísticos o la publicidad, tiene un lenguaje como soporte. De la influencia de la lingüística estructural surgen investigaciones relacionadas con la narratología y con el análisis estructural del film. Posteriormente, la semiología lingüístico-analítica, bajo la influencia del psicoanálisis freudiano a través de la interpretación lacaniana, que plantea que el inconsciente se estructura como un lenguaje, surgen el análisis textual y los estudios sobre la enunciación en el cine y las reflexiones sobre la identificación del espectador con el dispositivo (Aumont y Marie, 2006). Estamos hablando de los trabajos teóricos de Umberto Eco (1999), Giorgio Bettetini (1977; 1996), Gilles Deleuze (1984; 2004), Emilio Garroni (1974) o Iuri Lotman (1979) que llevan al establecimiento de determinados modelos de análisis de la representación, como disponen en sus trabajos, respectivamente, Jacques Aumont y Michel Marie (1993) y Francesco Casetti y Federico Di Chio (1996).

2.1.3.2.4. El signo teatral de Kowzan

La aparición del artículo *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo* de Tadeusz Kowzan en el número 61 de la revista *Diogenes* (Bobes, 1997, p.121-153) introducen una nueva mirada “en una

región poco explorada” (Kowzan, 1997, p.243), como explicita el propio autor en otro artículo, que trata de determinar la naturaleza de un signo específicamente teatral. El artículo se convirtió en la primera parte del libro *El signo en el teatro* (1997). En estos trabajos, Kowzan, tras realizar observaciones generales en torno a la noción de signo, delimita los principales sistemas, conjunto de signos relacionados entre sí, que se utilizan en una representación teatral. Desde una perspectiva teórica, pero también como punto de partida para proporcionar instrumentos adecuados al análisis científico del espectáculo teatral, señala trece sistemas de signos:

- a) La palabra, que analiza no sólo desde un nivel semántico, sino también fonológico, sintáctico y prosódico, señalando el problema de las relaciones entre el sujeto hablante y el valor físico de la palabra.
- b) El tono. Puesto que la palabra no es sólo signo lingüístico en el teatro, la dicción del actor (instrumento del tono) puede suscitar inesperados efectos en una palabra aparentemente neutra.
- c) La mímica del rostro, que constituye el sistema de signos quinésicos o cinéticos más próximo a la expresión oral. Los signos expresivos del rostro acompañan a la palabra y la hacen “más expresiva, más significativa” (Kowzan, 1997, p.135), llegando, en ocasiones, a sustituirla en determinados espectáculos teatrales, como el mimo.
- d) El gesto, que constituye, tras la palabra, el sistema de signo más desarrollado para expresar pensamientos. El movimiento o actitud de la mano, el brazo, la pierna, la cabeza o el cuerpo completo crea y comunica signos. Estos signos gestuales comprenden varias categorías: los que acompañan a la palabra o la sustituyen, los que reemplazan o construyen imaginariamente un elemento del decorado o un accesorio, los que expresan un sentimiento o una emoción, etc.
- e) El movimiento escénico del actor, que también es un sistema de signos quinésico o cinético. Comprende los desplazamientos del actor y las distintas posiciones que ocupa en el escenario. Kowzan destaca varios tipos: espacios sucesivos ocupados en relación a otros actores, a los elementos del decorado y a los espectadores; distintos modos de desplazarse: marcha lenta, precipitada,

vacilante, a pie, en un vehículo, en una camilla, etc; entradas y salidas; y, finalmente, movimientos colectivos.

f) El maquillaje, que contribuye, junto con la mímica, a constituir la fisonomía del personaje. Si ésta, gracias a los movimientos de los músculos faciales, crea signos dinámicos, el maquillaje crea signos de carácter permanente. El maquillaje, además de destacar el rostro del actor bajo determinadas condiciones lumínicas, puede crear signos referentes a la raza, la edad, el estado de salud, el temperamento u otros aspectos caracterológicos, llegando incluso a constituir determinadas tipologías de personajes: el malvado, la bruja, el gracioso, etc.

g) El peinado. Se clasifica generalmente en el área del maquillaje y el vestuario, pero desde el punto de vista semiológico desempeña un papel independiente. El peinado puede ser el signo que señala al personaje como perteneciente a determinada área geográfica o cultural, o a una época, o a una determinada clase social.

h) El vestuario, que en el teatro es el medio más convencional de definir al personaje. La indumentaria puede expresar el sexo, la edad, la clase social, la jerarquía, la religión, la época, y todo tipo de matices, como la situación material, los gustos o ciertos rasgos de carácter del personaje. El vestuario, como disfraz, se utiliza también para ocultar la verdadera identidad del personaje.

i) Los accesorios, que, según afirma Kowzan, constituyen un sistema autónomo de signos que vincula, en muchos casos, el vestuario y el decorado. Cualquier objeto existente en la realidad puede convertirse en accesorio en el teatro. Estos accesorios pueden tener una significación elemental de objeto similar al utilizado en la vida real, pero también pueden expresar una circunstancia cualquiera, como el gusto, la profesión o la intención, en relación al personaje que lo usa o, incluso, pueden tener un valor semiológico de grado más elevado. En *La gaviota* de Chéjov (2004), por ejemplo, el ave disecada que da título a la obra es signo en primer grado de una gaviota muerta, de un objeto. En segundo grado, como símbolo, es signo de una idea, la aspiración frustrada de libertad que, a su vez, es signo en tercer grado del estado de ánimo de los personajes de la obra, llevándose a cabo el fenómeno de la connotación.

j) El decorado o dispositivo escénico o escenografía. Consiste en representar en el escenario un lugar geográfico o un lugar social, o ambos a la vez. Puede apelar a una época determinada, una estación del año o a diferentes partes del día. Hay decorados de exacerbado detalle y decorados que se limitan a escasos elementos, incluso, a un solo elemento. El valor semiológico de un decorado no depende de la cantidad de signos de primer grado que tenga, puesto que “un signo aislado puede tener un contenido semántico más rico y más denso que todo un conjunto de signos” (p.141). Sin embargo, la función semiológica del decorado no se limita sólo a los signos implicados, puesto que el movimiento, la forma de colocarlos y la de cambiarlos aporta valores complementarios. Hay que añadir que una representación teatral puede prescindir de decorado. En este caso, su función semiológica es asumida por el gesto, el movimiento, la palabra del actor o por el vestuario, los accesorios o la iluminación.

k) La iluminación. El uso de la electricidad en el teatro desde hace más de un siglo y el desarrollo de mecanismos de distribución y control de la iluminación teatral, la convierten en un elemento muy rico desde el punto de vista semiológico. La iluminación permite delimitar el espacio escénico y señalar el lugar de la acción en cualquier parte del escenario. También permite aislar a un personaje o un accesorio, si se sitúa sobre él el foco luminoso, destacando su importancia sobre otros elementos. Además, situada sobre el rostro o el cuerpo del actor, filtrada con un color determinado, les confiere un cierto valor semiológico. Es necesario destacar que Kowzan (1997) vincula la proyección audiovisual, elemento clave en la configuración del drama videoescénico objeto de la presente investigación, con el sistema de iluminación, pero también reconoce que “su papel semiológico sobrepasa con mucho el de este sistema de signos” (p.142). Distingue la proyección fija de la proyección móvil, señalando a la primera como sustituta del decorado cuando se proyecta una fotografía o una imagen de determinado lugar. La proyección móvil añade efectos dinámicos, como movimientos de nubes o de olas, o de fenómenos atmosféricos como la lluvia o la nieve. El uso de la proyección en el teatro se ha convertido en el medio técnico para comunicar signos que pertenecen a otros sistemas. La proyección audiovisual durante una representación teatral, afirma Kowzan (1997), “debe ser analizada en principio en

el marco de la semiología del cine” (p.143). Kowzan entiende la proyección audiovisual en el marco de la representación teatral como un signo de grado complejo, pero la contempla desde una perspectiva restrictiva, como sueños de un personaje o como acciones que transcurren simultáneamente en otro espacio. En la presente investigación, la proyección audiovisual y la pantalla que la sustenta, adquieren una importancia capital, puesto que, como se viene defendiendo, el drama videoescénico se sustenta en la introducción en la representación teatral de un sistema de signos en principio ajeno al sistema teatral, pero que se relaciona con los elementos de éste, para construir unidades de sentido. Esto hace necesario vincular la poética teatral con la poética audiovisual, atendiendo particularmente, como reconoce el propio Kowzan, los presupuestos de la semiología del cine y el audiovisual.

l) La música. Su función semiológica en el teatro es indudable. La música puede servir para ampliar, desarrollar y, a veces, para desmentir los signos de otros sistemas, o bien para reemplazarlos. Las asociaciones rítmicas asociadas a determinado tipo de música son utilizadas para evocar una determinada época, un lugar o una atmósfera concreta. También acompaña las entradas y salidas de determinados personajes, convirtiéndose en signos de cada uno de ellos, o, en su forma de motivo musical, asociados a escenas regresivas, significa la relación entre presente y pasado. De cualquier modo, advierte Kowzan, sólo sería válido un método de análisis que se centre en las estructuras fundamentales de la música a través del ritmo, la melodía y la armonía “basadas sobre relaciones de intensidad, duración, altura o timbre de los sonidos” (p.144) que den cuenta de su complejidad.

m) Los efectos sonoros. Este sistema está compuesto por aquellos ruidos que, siendo signos naturales o artificiales en la realidad, son reproducidos para los fines de la representación teatral. Los ruidos producidos que aparecen en el teatro pueden expresar la hora, a través de las campanadas de un reloj; la situación atmosférica, a través del repicar de la lluvia en un tejado; el lugar, a través del canto de los pájaros o el estruendo de los aviones; el movimiento, a través del ruido de un automóvil que se aleja o se aproxima. Los medios empleados para conseguir los efectos sonoros son muy variados. Desde propia voz del actor hasta

cualquier clase de procedimiento mecánico, como los modernos sistemas de grabación y reproducción digital. Esto posibilita las relaciones de este sistema de signos con el sistema lumínico, en cuanto a proyección de imágenes, que en la mayoría de los casos se producen simultáneamente, ya que se habla de proyección audiovisual, es decir, de sonido e imágenes.

Estos trece sistemas de signos pueden agruparse en torno a tres ejes básicos, formados por el actor, la configuración externa del escenario y el sonido no hablado. Al primero de ellos corresponde, los sistemas que se refieren al texto hablado (la palabra y el tono), a la expresión corporal (la mímica, el gesto y el movimiento) y a la apariencia externa del actor (el maquillaje, el peinado y el vestuario). Al escenario corresponden los accesorios, obviamente el decorado, y la iluminación. La música y los efectos sonoros corresponden, finalmente, al sonido no hablado.

En los últimos treinta años se han multiplicado los estudios que abordan los problemas del drama y el teatro desde una óptica semiótica. Cabe destacar para esta investigación los trabajos de Anne Ubersfeld (1998; 2004), Patrice Pavis (2000; 2007), Marco de Marinis (1988) y María del Carmen Bobes Naves (1997; 2001) y, particularmente, dadas las características de nuestro objeto de estudio, el drama videoescénico, que vincula el modo de representación narrativo de enunciación audiovisual y el modo de representación teatral, los de José Luis García Barrientos (1991; 2001; 2004; 2007), que propone un acercamiento al drama desde postulados que vinculan determinados aspectos de la narratología con la semiótica teatral.

El teatro y el audiovisual, por separado, son fenómenos complejos que articulan su sentido a través del uso de diferentes sistemas de signos. El drama videoescénico, que integra el sistema audiovisual en el seno del sistema teatral, se nos aparece, por consiguiente, como un fenómeno que amplía dicha complejidad, puesto que a estos dos sistemas de sistemas se les añade las múltiples y diferentes conexiones que se establecen entre ellos a través de las relaciones y oposiciones de sus elementos significantes. “Comprender el espectáculo significa ser capaz de cortarlo según todo tipo de criterios: narrativos, dramaturgicos, gestuales y

prosódicos (ritmo)”, señala Patrice Pavis (2002, p.414). Dar cuenta de estas cuestiones, explicarlas y valorar su alcance, es el reto al que se enfrenta esta investigación.

2.1.4. Poética de la hibridación: hacia la convergencia de dos modos de representación

2.1.4.1. El problema de la representación en Platón y Aristóteles

La obra artística se concibe en Platón y Aristóteles como una imitación de lo real a través de dos modos de representación, la mimesis y la diégesis, que se ha desarrollado a lo largo de la historia tanto en la teoría literaria, como en la teoría teatral y la narración audiovisual. Conviene, por tanto, a esta investigación explorar estos orígenes para determinar las diferencias entre las teorías platónicas y aristotélicas sobre la representación, puesto que entendemos que en el drama videoescénico se produce una relación dialéctica entre mimesis y diégesis que sustenta su discurso.

Platón en el libro tercero de *La República* estudia la expresión formal de la poesía y define la obra de los poetas como un relato de cosas pasadas, presentes o futuras. La distinción que realiza sobre los géneros se basa en el *logos* (lo dicho) y la *lexis* (el modo de decir). La diégesis y la mimesis se presentan como tipos de *lexis*, como modos de decir. Platón distingue tres géneros de exposición poética cuando afirma que una parte de la poesía, la tragedia y la comedia, descansa sobre la mimesis; otra parte sobre el relato del poeta mismo y, por último, en un género que une estos otros a dos, a saber, en la poesía épica (citado en García Barrientos, 1991).

Resultan, por consiguiente, dos géneros puros: el mimético, que coincidiría con el teatro, y el diegético, que Platón identifica con el ditirambo; el tercer género, de naturaleza mixta, se opondría a los anteriores y tendría como ejemplo clásico la epopeya. En este género mixto Platón entiende la mimesis dentro de la narración, como se puede deducir del ejemplo que toma del comienzo de la *Iliada*, en el que Crises pide a Agamenón que le devuelva a su hija. El poeta se oculta

bajo la figura de Crises y habla por boca de éste. Homero pretende, pues, ser otro, ocultándose bajo el manto del personaje e intentando imitarle en voz y figura. El poeta es entonces el mismo personaje y la diégesis se ha convertido en mimesis (Lledó, 2010). La mimesis platónica es, en este género mixto, una forma de lexis en la que los personajes actúan envolviendo la personalidad del autor, ofreciendo este modo de decir inserto en la narración. La mimesis corresponde al discurso del personaje que el autor imita, mientras que la diégesis o relato puro se refiere a lo que el poeta cuenta en su propio nombre (García Barrientos, 1991).

En el libro décimo, Platón presenta la obra de los poetas como algo pernicioso para el pensamiento de sus destinatarios, puesto que la actividad poética aparece como algo opuesto a la verdad y, por tanto, corruptora del pensamiento. Lledó (2010) lo aclara de esta manera: “No es sólo una razón fundamentalmente pedagógica lo que impulsa a Platón a expresar esta opinión, sino que es un presupuesto ontológico el que le mueve, precisamente porque los que oyen a los poetas no tienen como defensa un saber, que les dé un conocimiento real de las cosas que les refieren. El plano desde el que hablan los poetas no se cruza con el de las cosas en sí” (p.89). En la descripción de los modos de representar, Platón viene a señalar la naturaleza ficcional de los hechos representados, distinguiéndolos de lo real y señalando a la obra poética como objeto lejano a la verdad, algo imitado, construido, distinto a la realidad. Platón compara la labor del poeta y la del pintor, que despiertan una impresión de realidad, de apariencia, de imágenes de las cosas, pero que no crean una realidad misma y dice: “Desde Homero todos los poetas son intérpretes de imágenes de valores humanos y de otras cosas que poetizan sin tocar si quiera a la verdad” (citado en Lledó, 2010, p.89).

La teoría platónica se centra en el ámbito de lo verbal, en lo dicho y en el modo de decir, en el logos y la lexis. La palabra, además, no es desveladora del ser, sino que sustenta la apariencia. El uso que el poeta hace de ella no está orientado hacia el comprender, sino hacia el representar. La palabra imita. La poesía adquiere de este modo una entidad propia. Las palabras se desligan del ser, se independizan de él, para constituirse como entidad en la obra poética.

La poética aristotélica plantea un concepto de mimesis que se aleja de lo verbal, diferente al de Platón. No se trata de un modo de decir, sino del principio fundamental de la creación artística misma. Los distintos tipos de creación poética coinciden en ser imitaciones. La poesis es mimesis en Aristóteles (García Barrientos, 1991), como aclararemos a continuación.

Para Aristóteles la poesía tiene su origen en la naturaleza, puesto que imitar es algo connatural al hombre desde su niñez, que adquiere sus primeros conocimientos a través de ella. De modo que se goza y se aprende con las imágenes desde la infancia. El lenguaje, la armonía y el ritmo, medios con los que se imita, también son connaturales al hombre, puesto que los mejores dotados para la imitación, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones (García Barrientos, 2001). Las artes imitativas se diferencian atendiendo a tres criterios: los medios con que se imitan, los objetos imitados y el modo de imitar.

Los medios con los que se imitan son los tres mencionados anteriormente: el ritmo, el lenguaje y la armonía, que pueden usarse separadamente o combinados entre sí. La danza utiliza únicamente el ritmo; las artes musicales combinan armonía y ritmo; el arte que imita sólo con el lenguaje es lo que hoy entenderíamos por literatura. También hay artes que utilizan todos los medios de imitación, entre ellos la tragedia y la comedia a través del verso, el canto y el ritmo, lo que apunta a una idea no exclusivamente verbal o literaria del teatro. Los objetos a imitar y específicamente los hombres pueden hacerse mejores, peores o semejantes a los reales, dando lugar a la tragedia y la epopeya, en cuanto a que se presentan como mejores, o la comedia y la parodia, en cuanto a que se presentan como peores. Los modos a imitar, diríamos hoy, son el narrativo y el teatral. El primero de ellos imita a través de dos formas: “como uno mismo y sin cambiar”, mediante relato puro, y “convirtiéndose en otro hasta cierto punto”, alternando narración y diálogo. El modo teatral, en cambio, presenta “a todos los imitados como operantes y actuantes” (García Barrientos, 2001).

A diferencia de Platón, en la poética aristotélica se concede prioridad a la distinción entre el modo narrativo, en el que se incluye tanto al puro como al mixto, y el modo teatral. Por otro lado, conviene destacar que el concepto de

modo no aparece unido al dominio de lo verbal, como en la lexis platónica, sino que se abre a los otros medios de imitación y la aparición del concepto de espectáculo, como destaca García Barrientos (1991): “Atendiendo, pues, a los medios y el modo que le son propios, es posible concebir el teatro como algo no (exclusivamente) literario o verbal, donde tenga cabida la noción de espectáculo” (p.24). Sobre todo si se tiene en cuenta que en la descripción que Aristóteles realiza de la tragedia se hace referencia explícita al espectáculo. En la tragedia se distinguen seis elementos: dos medios, la elocución o “composición misma de los verso” y la melopeya o “composición de canto”; tres cosas imitadas, el carácter o “aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales”, el pensamiento o “aquello en que, al hablar, manifiestan algo o declaran su parecer” y la fábula o “composición de los hechos”; y un modo, el espectáculo. Pese a señalarlo explícitamente, Aristóteles considera el espectáculo (opsis) en el último lugar en el orden de importancia que establece para estas partes de la tragedia y que encabeza la fábula, seguida de los caracteres, el pensamiento y la elocución. El espectáculo es aderezo por debajo de la melopeya (“el más importante de los aderezos”): “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas” (citado en García Barrientos, 2001).

El término espectáculo en Aristóteles es más limitado que la idea que de él se tiene en la teoría actual. Mientras Aristóteles considera principal y autosuficiente el componente verbal, el teatro moderno otorga una importancia fundamental al espectáculo desde la consagración del director de escena a finales del siglo XIX.

2.1.4.2. Espectáculo, mostración y narración

La lectura de Aristóteles ha configurado durante mucho tiempo una concepción logocéntrica del teatro, en la que el texto aparece como el elemento básico, esto es, el contenido esencial del arte dramático. El espectáculo sólo vendría después, como expresión superficial, que desvía al público de la belleza

de la fábula y de la reflexión sobre el conflicto trágico. Patrice Pavis (2002) señala que a finales del siglo XIX se inicia un giro de esta posición:

La prevención de la palabra como depositaria de la verdad y la liberación de las fuerzas inconscientes de la imagen y del sueño hacen que el arte teatral sea excluido del ámbito del verbo y considerado como el único pertinente; el escenario y todo lo que puede operarse en él son promovidos al rango de organizador supremo del sentido de la representación (p.474).

Como Tadeusz Kowzan (1992), Pavis cita el conocido texto *El teatro y su doble* de Antonin Artaud (1997) como marca fundamental para la reivindicación del espectáculo y la puesta en escena sobre el texto literario. Kowzan entiende el espectáculo como “producto de arte comunicado obligatoriamente en el espacio y el tiempo, es decir, en movimiento. Están organizados y ordenados para un público” (Kowzan, 1992, p.28). Siguiendo esta definición, tanto el teatro como el cine serían espectáculos. Sin embargo, son dos tipos de espectáculos distintos. Su diferencia vendría condicionada por los medios y los modos de representación. En cuanto a los primeros, el teatro sitúa al menos a un actor frente a un público con el que se establece una comunicación en el mismo tiempo y en el mismo espacio, en un aquí y ahora compartidos. Las obras cinematográficas se comunican por medios mecánicos de reproducción que muestran un antes (la obra cinematográfica previamente filmada o grabada) en el presente del espectador. El cine se nos presenta como un espectáculo mediatizado frente al teatro, espectáculo no mediatizado. Ambos son representaciones espectaculares, pero, lo mismo que en la novela una voz (la del narrador) se interpone entre la ficción y el lector, en el cine es la cámara la que media entre el espectador y la ficción (García Barrientos, 1991). Más allá del cuerpo reproducido de los actores o presentes en el escenario, la diferencia se sustenta fundamentalmente en los dos modos de representación a los que aludían tanto Platón como Aristóteles: la mimesis y la diégesis; el modo teatral y el modo narrativo, respectivamente, que exigen unos medios distintos.

Reflexionar sobre estos dos modos de representación se nos aparece como fundamental en esta investigación. El drama teatral se torna videoescénico con la introducción en su seno del modo narrativo a través de la proyección audiovisual.

Es la relación entre el modo narrativo de enunciación audiovisual y el modo teatral lo que sustenta su expresión. Meyerhold, Piscator y Brecht comenzaron a utilizar la proyección cinematográfica en sus puestas en escena en los años veinte del siglo pasado. Si el método naturalista teatral de la época objetivaba los hechos representados, el cine, “que mostraba la vida tal como realmente es”, aparecía como un nuevo factor de objetivación. La introducción de elementos de la técnica cinematográfica incidía en una reproducción fiel de la sociedad en el escenario (Morales Astola, 2003). No se partía de la nada. Las teorías de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, que destacaban los elementos visuales y la estilización de la puesta en escena habían comenzado a extenderse. Por otra parte, el éxito del film de 1915 *El nacimiento de una nación* de E. W. Griffith, no sólo de público, sino también como inicio del llamado estatuto artístico del cine, cuyo trabajo fue reivindicado por Eisenstein (1989), teórico y cineasta que provenía del teatro, como obra artística narrativa en su conocido artículo *Dickens, Griffith y el film de hoy*, contribuyó también a que la mirada de los creadores teatrales se girara hacia este nuevo medio en relación a la puesta en escena teatral. Previamente, en 1910, en un artículo fundacional de la teoría cinematográfica, Ricciotto Canudo había señalado al cine como el arte más completa, un arte del moviendo que bebía de otras artes, como la pintura y el teatro, pero que a la vez se distinguía de ellas trascendiéndolas (Romaguera y Alsina, 2007). Mientras el teatro acudía al cine, éste se separaba de él para justificar su estatuto artístico. Lejos quedaron las películas en un solo plano supeditadas a una puesta en escena teatral de los inicios del cinematógrafo. “El cine no es un espectáculo, es una escritura, una escritura con la que tratamos de expresarnos, y con dificultades terribles”, escribía el director Robert Bresson en 1957 (citado en Kowzan, 1992). Y el montaje, que encontró su principio con *El nacimiento de una nación*, era la manera de escribir, la sintaxis que articulaba la narración. “El cine procede de la novela, y no del teatro” escribía Roland Barthes en 1954 (citado en García Barrientos, 1992). El teatro es mimesis y el cine diégesis. El teatro es actuación, como propone García Barrientos interpretando a Aristóteles, y el cine narración. Dos modos distintos de representación. Sin embargo hay algo que los une y que, su vez, distingue al cine

(al audiovisual por extensión) de la narración escrita. Tanto el teatro como el cine, muestran.

El concepto de mostración, desarrollado por Gaudrault y Jost (2001), viene a vincular estos dos modos de representación. En el relato escrito se puede localizar con relativa facilidad a una instancia enunciativa, el narrador, que proporciona al lector información sobre los diferentes estados de los personajes, con un vocabulario determinado y bajo un punto de vista. Pero existe otro modo de representar: la reunión en un mismo espacio de los diversos personajes interpretados por actores. Éstos muestran las acciones de los personajes ante el espectador. Es la mimesis aristotélica del teatro. La representación teatral. Gaudrault y Jost imaginan la puesta en escena frente a un grupo de espectadores de la broma que da pie al argumento del que se considera el primer relato cinematográfico de la historia, *El regador regado* (1895) de los hermanos Lumière: un chico pisa deliberadamente la manguera de un jardinero, levanta el pie, el jardinero se moja y finalmente éste reprende al bromista. La representación escénica de este argumento sería mostración pura. ¿Pero qué sería el relato cinematográfico original?, se preguntan los autores. Puesto que hay una representación de la acción a través de los personajes, hay mostración. Sin embargo, igual que en la narración escrita, también parece haber una instancia que intermedia entre los actores y el espectador: la cámara, que separa el relato cinematográfico del aquí y ahora que comparten espectador y actores, más allá de la presencia en el relato del narrador como figura de la enunciación audiovisual, aunque no sea el caso de *El regador regado*.

Tanto el drama escenificado como el relato audiovisual son mostración, pero existen diferencias entre ellas que vinculan al último con la diégesis, entendida como narración y que, siguiendo a Gaudrault y Jost (2001), conviene señalar:

a) El actor teatral realiza su actividad en simultaneidad fenomenológica con el espectador. Ambos comparten tiempo y espacio. El relato audiovisual presenta, en cambio, como hemos apuntado, lo que sucedió antes en el ahora del espectador.

b) La cámara que ha registrado al actor cinematográfico ha podido intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de aquél, a través de la posición que ocupa o a través del movimiento, dirigiendo su mirada en busca de los efectos oportunos.

El teatro viene a ser al cine lo que la forma oral, el cara a cara, es a la forma escrita del lenguaje (García Barrientos, 1991). El espectador que acude a ver la misma obra en dos funciones distintas se encontrará con dos representaciones diferentes. El trabajo de los actores y las reacciones de los espectadores al mismo, entre otras consideraciones, pueden cambiar la representación. La actividad de los actores de un relato cinematográfico, en cambio, ha sido previamente fijada, registrada en el celuloide o en formato digital. El relato cinematográfico *El regador regado* al que aludían Gaudreault y Jost, como cualquier otra película, aparece inmutable, como un cuento o una novela, pues está escrito, a diferencia de la representación teatral que es susceptible de cambio, pues se actualiza en cada función. El relato cinematográfico se opone al teatro por su intangibilidad, pues lo propio de éste es ser cada vez un espectáculo distinto (Gaudreault y Jost, 2001). El dramaturgo Arthur Miller señala esto cuando reflexiona sobre la versión cinematográfica de su obra *La muerte de un viajante* dirigida por László Benedek en 1951. Centraba sus reproches en el hecho de que los recuerdos del protagonista, Willy Loman, pierden toda su tensión dramática al mostrar en la pantalla personajes y lugares que en el escenario tan solo existen en su imaginación. En el relato cinematográfico el contexto suplanta al mundo imaginado que en la escena daba cuenta la verbalidad del personaje (Pérez Bowie, 2007). La mutabilidad inherente al teatro queda abolida mediante la objetivación de la escritura audiovisual. La oposición entre escritura y actuación es clara. Deriva de los dos modos aristotélicos de representación. La oposición que contrae afecta al dominio de la estética y rebasa el ámbito de lo espectacular, encuadrándose en los fenómenos comunicativos en general. Es una oposición semiológica o semiótica (García Barrientos, 1991). Actuación y escritura se oponen como lo vivo a lo cosificado. La escritura fija, objetiva, produce mensajes formados, independientes de quien los produce, capaces de trascender al autor y al

actor en el espacio y el tiempo. Ocurre con el cine, como en la literatura, que, fijando sus obras en materiales inertes, construyen objetos. El teatro, entendido como actuación, es inseparable de sus ejecutantes. Viven y mueren con ellos ante los espectadores. “Puede decirse que en el cine y las escrituras el sujeto desaparece en beneficio del objeto (obra), mientras que en el teatro y las actuaciones es el mensaje (el objeto) el que desaparece en la relación subjetiva entre actores y espectadores” (García Barrientos, 1991, p.54). En el caso del relato audiovisual el espacio significativo es el propio relato como objeto, mientras que en la actuación aquel se establece en la relación intersubjetiva entre actor y espectador.

Sin embargo, como advierte Jean Mitry (2002), el cine no podría ser una escritura, sino en la medida en que es antes un espectáculo. Es decir, un producto comunicado en el espacio y el tiempo a unos espectadores dados. Y esto es lo que, a pesar de pertenecer a distintos modos de representación, acerca el cine al teatro. Ambos son espectáculos y, más allá que en el proceso de construcción del relato audiovisual, se recurra a la repetición propia del ensayo teatral en el trabajo con los actores en la creación de las escenas, es la naturaleza mostrativa de ambos lo que los aproxima en la constitución del drama videoescénico. El cine es escritura, pero una escritura de enunciación audiovisual. Si el relato literario cuenta y el teatro muestra, el cine cuenta mostrando a través de imágenes previamente registradas. El relato audiovisual se señala entonces como objeto mostrativo capaz de insertarse en la mostración pura que es el teatro. No resulta extraño que, ya en los años veinte del siglo pasado, apenas constituido como arte el cine, Meyerhold, Piscator o Brecht, utilizaran la proyección cinematográfica en muchas de sus puestas en escena y que encontrasen en ella no sólo un medio para objetivar los hechos emparentado con el naturalismo, como se apuntaba al principio del epígrafe, sino también un medio para cuestionarlo a través de la técnica del montaje, paradójicamente lo que vincula indiscutiblemente al cine con la escritura. El teatro descubre en las teorías del montaje y en su filosofía de que la función del arte no era tanto la imitación de la realidad como la de reproducir el funcionamiento de la misma con sus propios medios, algo que se inserta en la formulación brechtiana de un teatro épico y en la utilización de fragmentos

filmados en la escena que llevaban a cabo Piscator, también en Alemania, o Meyerhold en Rusia. De igual modo, cineastas de la vanguardia rusa, como Eisenstein, Vertov, Pudovkin o Kulechov, investigaron en su trabajo teatral, que simultaneaban con el cinematográfico, la aplicación en la puesta en escena de procedimientos como el gran primer plano, la sobreimpresión o la utilización de la luz eléctrica para la concepción de una iluminación de inspiración cinematográfica (Pérez Bowie, 2007).

Los medios de los que se vale el modo narrativo de enunciación audiovisual, propios de la tecnología cinematográfica y audiovisual, se insertan en el modo teatral, dando como resultado el drama videoescénico. Inserto en la actualización del drama, la escritura se actualiza. Las imágenes proyectadas en el escenario, fijadas en un soporte, señaladas como objeto, al entrar en relación dialéctica con los medios teatrales (el actor, sus acciones y movimientos; la escenografía; la iluminación) comienzan a formar parte entonces de ese proceso de actualización que es el teatro. Y es el concepto de mostración, instalado en el espectáculo, lo que sustenta la integración de la diferencia, lo que permite la relación en un mismo producto de los modos narrativo y teatral.

2.1.4.3. Drama y relato. Actualización y escritura

Se entiende como drama el conjunto de los elementos representados en el teatro, las “cosas imitadas” en la terminología aristotélica. Los elementos básicos del drama son el espacio y el tiempo representados, los personajes encarnados por los actores y, siguiendo a García Barrientos, los espectadores que aceptan la convención teatral: “el público fingido, representado o dramático de la función teatral” (García Barrientos, 1991, p.78). El teatro, como actuación, se opone al relato audiovisual en cuanto a que en éste la producción (escritura) y la recepción (lectura) constituyen dos fases del proceso comunicativo. En él la enunciación se plasma en el enunciado, dejando sus marcas al tiempo que desaparece como acto. El drama es, en cambio, enunciación efectiva y el enunciado se funde con el acto de enunciar, con la situación que la constituye. En el drama el enunciado es la enunciación. El drama se construye en presencia del espectador, el relato ya está

construido cuando se presenta ante los espectadores. La convención que distingue al teatro del cine y otros espectáculos consiste en una forma de mimesis basada en la simulación del actor y la denegación del público, la “suposición de alteridad” de la que habla García Barrientos (2001). Esto es, el actor finge ser otro que no existe en el mundo real y los espectadores entran en el juego de la ficción suspendiendo su incredulidad, desdoblándose también. El actor se transforma en Willy Loman o en Hamlet, el escenario se convierte en una casa de un barrio de Nueva York o en un castillo de Dinamarca y el tiempo real de la representación se desdobra en otro ficticio, de mayor duración y localizado en los años cuarenta o en siglos pasados. El público, además, admite todas esas transformaciones, transmutándose también en público de *Muerte de un viajante* o de *Hamlet*, en testigo de la suerte de Willy Loman y del desdichado príncipe de Dinamarca.

Se ha señalado como elementos básicos del drama, además del espectador, que culmina el proceso comunicativo, el personaje, el tiempo y el espacio representados. La acción dramática es el resultado de la actividad de los personajes en un tiempo y un espacio determinados y ante un público. Se puede concebir, entonces, el drama como la acción teatralmente representada (García Barrientos, 2001). Podemos decir, en cambio, que, situados ante un relato, nos encontramos con un discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos (Metz, 2001). El relato se nos presenta como un objeto, reconocido como tal por su consumidor. Se piensa como texto clausurado y a la vez como discurso. Este tiene como elemento signifiante a la imagen secuencial, que encuentra en el plano su unidad mínima de significación. Todo plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciado narrativos, otros posibles planos, que constituidos en secuencia, vehiculan la acción mostrada. Como objeto, el relato se presenta como algo construido, diferente a la realidad, pero, a la vez, como discurso, las imágenes son capaces de suscitar una impresión de realidad que para el espectador actual puede ser incluso más intensa que la provocada por una representación teatral. Metz (2001) advierte sobre esto:

Todas las discusiones de este género demuestran que convendría distinguir mucho más claramente –también en la terminología, donde la palabra “real” genera continuas confusiones– entre dos problemas distintos: por una parte, la impresión

de realidad provocada por la diégesis, por el universo ficcional, por lo “representado” característico de cada arte y, por la otra, la realidad del material empleado en cada arte a efectos de representación; por un lado, la impresión de realidad, y por el otro, la percepción de la realidad, es decir, todo el problema de los índices de la realidad incluidos en el material de que dispone cada una de las artes de representación. En el teatro, la creencia en la realidad de la diégesis se ve comprometida precisamente porque el arte teatral maneja un material demasiado real. Es la irrealidad total del material fílmico –recuperamos aquí la idea de Jean Leirens y de Henri Wallon– la que permite que la diégesis adquiera una cierta realidad (p.41).

Metz pone el acento en lo que llama material, que en el caso del audiovisual está en relación con la tecnología cinematográfica y audiovisual. Son los medios con los que se sustentan el discurso que da cuenta de la historia. Si el cuerpo del actor en relación con los elementos escenográficos sustenta la representación teatral, el registro fotográfico o audiovisual es el elemento significante en el relato audiovisual. En el drama videoescénico se produce una relación entre ambos medios de representación que se desarrolla en el escenario. El cuerpo del actor entra en contacto con el registro audiovisual a través de la proyección. El modo narrativo se instala de esta manera en el modo teatral, formando parte de la representación, instalándose en ella como otro elemento teatral. Teatralizándose, en definitiva.

2.1.3.4. Los planos de la expresión y el contenido en el drama videoescénico

La teoría estructuralista sostiene que tanto en las obras del modo narrativo como en las del modo teatral se pueden distinguir dos partes, la expresión y el contenido que remiten a los conceptos lingüísticos de significado y significante. En ambos planos puede distinguirse sustancia y forma. Los componentes del plano de la expresión expresan significados. Esto es, componentes del plano del contenido. En las lenguas, la sustancia de la expresión es la naturaleza material de los elementos lingüísticos, los sonidos pronunciados por las voces o los signos escritos en un papel. La sustancia del contenido es el conjunto de pensamientos y

emociones comunes al ser humano independientemente de la lengua que usen. Cada lengua refleja su cultura y divide estas experiencias mentales de diferente manera. Esta estructura abstracta de relaciones que se establece en cada lengua constituye la forma de contenido. Sin embargo, las distintas lenguas seleccionan un número relativamente pequeño de sonidos de esa enorme variedad de ellos para expresar sus significados. Esto es la forma de la expresión (Chatman, 1990).

2.1.3.4.1. Historia y discurso en el relato audiovisual

Del mismo modo que en las lenguas, tanto en el drama representado como en el relato audiovisual, entendidos como productos semióticos, pueden distinguirse los planos de la expresión y el contenido. Desde la teoría narrativa, teniendo como referencia directa los postulados de Gerard Genette (1972; 1983), se entiende que toda narración está compuesta de historia, el contenido del relato, y discurso, la expresión del mismo. Siguiendo a Chatman (1990), podemos decir que la historia está formada por una cadena de sucesos, que incluye acciones y acontecimientos, y por lo que denomina existentes, en la que incluye a los personajes y “detalles del escenario”; el discurso (expresión) apela a los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Siguiendo el esquema lingüístico antes explicado, Chatman se está refiriendo a la forma del contenido (sucesos y existentes que componen la fábula) y la forma de la expresión (la estructura de transmisión narrativa audiovisual). La sustancia del contenido vendría dada por la gente y las cosas ya transformadas por los códigos culturales del autor. La sustancia de la expresión estaría relacionada con la manifestación concreta del relato, audiovisual, en el caso que nos ocupa.

Si tomamos como referencia el relato cinematográfico anteriormente mencionado, *La muerte de un viajante*, dirigido por Lászlo Benedek en 1951, la forma de contenido vendría a estar compuesta por las acciones y acontecimientos y por los personajes y espacios de la historia de Willy Loman, ese viajante de 60 años (*Fredric March*) que ha perdido su empleo, y se pregunta si ha logrado tener éxito en los esfuerzos que ha hecho durante toda su vida en la ciudad de Nueva York y en las carreteras y caminos que ha recorrido durante el desarrollo de su

profesión. Loman descubre que en su vida existen más decepciones, oportunidades perdidas y objetivos irracionales que triunfos. Cuando intenta comunicarse con su familia, compuesta por su esposa, Linda (*Mildred Dunnock*) y sus dos hijos, Biff (*Kevin McCarthy*) y Happy (*Cameron Mitchell*) queda sumido en la confusión, al darse cuenta que, aunque su esposa todavía lo ama, ha sufrido toda su vida junto a él y sus hijos, que lo adoraban en la infancia, ahora lo desprecian. La historia de este viajante neoyorquino, que ha vivido de las míseras comisiones que ha logrado ganar recorriendo cientos de kilómetros, es también la historia de esos recorridos, de esos trayectos, de la ciudades y pueblos que visita y de la ciudad en la que habita, de la ciudad presente y de la ciudad pasada, revisitada a través de unos recuerdos forjados en el ideal del sueño americano y confrontada con un presente desolador. Willy Loman, su esposa Linda y sus hijos Biff y Happy se nos muestran como personajes y Nueva York y los lugares de Estados Unidos recorridos como espacios, ambos conforman la categoría de existentes en la propuesta de Chatman. Las discusiones en la casa familiar, los viajes, el enfrentamiento con el jefe o con otros personajes, compondrían las acciones y acontecimiento, en esa división que realiza Chatman de la acción en cuanto a si proviene directamente de los personajes o éstos se enfrentan a algo que los supera. En todo caso, la forma del contenido.

La sustancia de la expresión vendría dada por la manera concreta en que el guionista de la película, Stanley Roberts, ha transformado determinados referentes reales a través de sus códigos estéticos y culturales, aunque, teniendo en cuenta que se trata de una adaptación de una obra teatral preexistente de Arthur Miller, haya que atribuirle a éste la mayor parte de esta elaboración. La sustancia de la expresión vendría determinada, dado que se trata de un relato cinematográfico, por las exigencias propias de un medio como el cinematográfico: la puesta en escena, los encuadres, los movimientos de cámara, el *récord*, los puntos de vista, la iluminación, el rodaje, el montaje, la música y todo aquello que rige el funcionamiento del sistema cinematográfico. El director, László Benedek, es el responsable de la toma de decisiones en la forma de contenido, la estructura concreta que finalmente toma el relato cinematográfico, que queda plasmada de modo revelador en esta película en la representación de acontecimientos del

pasado y del presente en alternancia diegética, estableciéndose un orden anacrónico basado en la analepsis o regresión (*flashback* en la terminología del oficio cinematográfica) gracias a la utilización de la técnica del montaje. Conviene advertir que, como en cualquier relato, Roberts, Miller o Benedek, a los que se ha señalado como *autor concreto*, sólo tienen existencia como una manera de hacer inserta en el relato, es decir, como autor implícito.

2.1.3.4.2. La escenificación de la forma de contenido y la forma de la expresión audiovisuales en el drama videoescénico

La adaptación de los planos del contenido y la expresión, provenientes de la teoría de la narrativa literaria, al relato cinematográfico no presenta mayores dificultades, puesto que relato escrito y relato audiovisual se presentan como escritura. Sin embargo, en su aplicación al teatro aparecen ciertos problemas sobre los que va a girar la siguiente exposición.

En la representación teatral tanto la sustancia de la expresión como la sustancia del contenido son hasta cierto punto compartidas con la narración, aunque determinadas por la especificidad teatral. La sustancia del contenido se relaciona con la transformación de gente y cosas que realiza el autor basándose en sus códigos culturales. La sustancia de la expresión hace referencia a las exigencias de la manifestación teatral, distinta de la audiovisual, que tiene su centro en el actor, pero también, entre otros, en códigos de vestuario y escenográficos. Sin embargo, en la equiparación de la forma de la expresión y, particularmente, la forma de contenido, se encuentran las dificultades mencionadas. En cuanto a la forma de contenido, García Barrientos distingue la fábula del drama. La fábula se contempla como el universo ficticio reconstruido por el espectador a partir de lo representado de acuerdo con los principios lógicos, espaciales y temporales que estructuran su propio universo real. El drama se relacionaría con lo que los formalistas rusos llamaban trama e intriga. El estatuto de la fábula es el de una elaboración teórica que sirve de punto de referencia para describir la intriga, es decir, la diégesis o “conjunto de los postulados semánticos en que se basa la organización interna de los microuniversos construidos por el

desarrollo del relato”. El drama es vinculado por García Barrientos (1991) con la historia, entendida ésta como “secuencia ordenada de las proposiciones narrativas que produce la actualización de la diégesis” (p.82). Es decir, la historia asumida como forma de contenido y no como contenido mismo, como propone Chatman. Siguiendo esto, no se podría entender el drama como relato, definido éste como enunciado o texto narrativo mismo compuesto de historia y discurso. En todo caso, advierte García Barrientos cabe entender el drama como “relato (teatralmente) representado” (p.81).

Es el concepto de *escenificación*, la forma de la expresión en el esquema de García Barrientos, el que sostiene el drama como representación teatral, esa estructura de transmisión de la que hablaba Chatman, en este caso, estructura de la puesta en escena o escenificación. Si en la narración los planos del contenido y de la expresión se constituyen en torno a la historia y el discurso, respectivamente, en el teatro lo hacen en torno al drama y la representación. El drama quedaría al fin definido como “la estructura artística (artificial) que la escenificación imprime al universo ficticio (re) presentado: el contenido teatral (las cosas imitadas o fingidas) tal como la puesta en escena lo presenta: la actualización teatral de una fábula” (García Barrientos, 1991, p.82). Es la escenificación o puesta en escena la que convierte la obra dramática en obra espectacular, el texto literario en representación teatral. La *opsis* griega, aquello que se ofrece a la mirada, cobra una dimensión tal que supera la visión aristotélica, que la supeditaba a las otras partes de la tragedia. “El lugar que la historia del teatro concede ulteriormente a la *opsis*, a lo que hoy denominaríamos *escenificación*, será determinante para el modo de transmisión y el sentido global del espectáculo”, escribe Patrice Pavis (2002, p.319). Si esto es relevante para la representación teatral convencional, en la constitución del drama videoescénico, la escenificación ocupa una posición privilegiada, puesto que a través de ella se realiza la integración de elementos narrativos de enunciación audiovisual en la representación teatral. En la escenificación, como forma de contenido del drama videoescénico, queda recogido no sólo el discurso narrativo de enunciación audiovisual, sino también la forma y la sustancia de contenido: personaje, acción, tiempo y espacio transformados por los códigos culturales del autor, algo que, de cualquier manera,

comparten tanto el modo de representación teatral como el narrativo. Es la escenificación la que, en último extremo, teatraliza el discurso narrativo de enunciación audiovisual.

El drama videoescénico se considera drama representado, cuya forma de expresión vincula elementos discursivos de la enunciación audiovisual con elementos teatrales a través de la escenificación. Se entiende como drama escenificado a través de la utilización de medios teatrales en relación con medios audiovisuales, si utilizamos la terminología de Metz. Esto nos señala un proceso (poíesis), la escenificación, y al director de escena como responsable de la misma (poietés), encargado de articular los dos modos de representación, el teatral y el narrativo de enunciación audiovisual, en un producto (poiema), el drama videoescénico. Él será el encargado de evitar ese “cierto confusionismo”, como advierte Pavis (2002, p.361), en el régimen de la representación: presencia corporal y duplicación mediática que, en principio, manifiestan una “irreductible” oposición.

2.1.3.4.3. Primera aproximación al drama videoescénico: la Muerte de un viajante de Mario Gas

Teniendo en cuenta lo expuesto, parece conveniente un acercamiento a una escenificación videoescénica de *Muerte de un viajante* de Arthur Miller, incluso de forma más detallada a como hemos hecho con su versión cinematográfica. Para ello, tomaremos como referencia la representación teatral de la obra en versión de Eduardo Mendoza, dirigida por Mario Gas y estrenada en el Teatro Español de Madrid en 2009. La escenificación de esta obra se realizó teniendo en cuenta medios específicamente teatrales en relación a medios audiovisuales y se encuadra en lo que en esta investigación venimos denominando drama videoescénico. En primer lugar nos encontramos ante una manifestación teatral en la que se inserta la representación audiovisual a través de la proyección de imágenes sobre tres pantallas sitas en el escenario y una transformación concreta de los referentes reales llevada a cabo por los autores (Miller, del texto; Mendoza, de la versión; y Gas, de la puesta en escena) teniendo en cuenta sus respectivos códigos estéticos y

culturales. Estamos hablando de la sustancia de la expresión y de la sustancia del contenido, respectivamente. Pero es en la forma de la expresión, es decir en la escenificación, donde se dan particularidades que conviene destacar. La *Muerte de un viajante* presenta decorados que reflejan espacios interiores y exteriores a ambos lados de una carretera que empieza o acaba en el proscenio y se pierde en el horizonte. La carretera señala la entrada y salida la ciudad y, por convención, representa también otras carreteras de EE.UU. y otros espacios urbanos (Montes, 2009). Flanqueándola, en el lateral izquierdo, tres pantallas de distinto tamaño (dos horizontales y una vertical en el centro) simulan soportes publicitarios sobre los que se proyectarán imágenes fijas de anuncios comerciales o de espacios contruidos, como la fachada de la casa de la familia, y secuencias audiovisuales que reflejan distintas épocas de la vida de Willy Loman (ver imagen 1).



Imagen 1. Tres pantallas de proyección. *Muerte de un viajante* (2009), dirigida por Mario Gas. Cortesía del Teatro Español de Madrid.

Conviene señalar que, como soportes, aún sin contenido icónico, las pantallas están integradas en el decorado como elementos escenográficos. Los

espacios interiores están contruidos sobre mecanismos de rodamiento. En función de la acción, la casa familiar (una cocina, el dormitorio de los hijos, el dormitorio conyugal), la oficina de la empresa donde trabaja Loman, el cuarto de hotel donde mantenía furtivos encuentros extraconyugales y una sala de fiestas, invadirán la carretera. El vestuario de los personajes, diferente según la época reflejada, añadirá temporalidad a la acción y a los distintos espacios contruidos. También el timbre y la entonación de los actores incidirán en este aspecto, mostrándonos un Willy Loman anciano, el del presente, o joven y dinámico, el del pasado, en el mismo espacio físico. Gracias a esto, la carretera se convertirá en un parque aledaño donde los hijos, de pequeños y de mayores, juegan al fútbol americano, en calles por las que deambula el viejo viajante, o en el cementerio donde es enterrado tras su muerte en la escena final. La carretera es señalada por la disposición escenográfica y la actuación como centro productor de sentido (Jitrik, 2007) de la puesta en escena. Sobre ella se sitúan el resto de espacios, marcando la entrada y la salida de la ciudad, esa ciudad no vivida por el protagonista en el pasado, obligado a conquistar nuevos territorios, y no experimentada en el presente al no reconocerla como resultado de la ciudad pasada.

Si el espacio es la puerta de acceso a la representación teatral (García Barrientos, 2001), en la *Muerte de un viajante* de Mario Gas esa puerta es audiovisual. Es la pantalla la que abre la representación. En los primeros minutos el soporte se llena de contenido audiovisual y, con él, el escenario. Antes de que ningún actor aparezca en el espacio físico, éste muestra espacios interiores y exteriores e individuos en el espacio representados a través de la imagen audiovisual, contruida fragmentariamente a través de porciones de espacio (encuadres, ángulos, planos, movimientos de cámara, secuencias) que adquieren sentido unitario a través de la técnica del montaje. Estos espacios e individuos no se encuentran en esa co-presencia espacial y temporal con el espectador que define el hecho escénico. Han sido grabados en otros lugares y en otros tiempos distintos, anteriores, al de la sala teatral. *Muerte de un viajante* comienza con la proyección de secuencias de archivo procedentes de viejas películas educativas e institucionales que publicitaban el “American way of life” y de fotografías de la

época de Andreas Feininguer y David Plowden en dos de las pantallas: individuos despreocupados en sus espacios de trabajo, exteriores e interiores, o caminando por las calles de la ciudad presumiblemente antes o después de la jornada laboral. En la pantalla central, en cambio, se muestra la carretera en movimiento, iluminadas por los faros de un coche, desde el punto de vista subjetivo del conductor. Las pantallas, sincronizadas, con la luz a media sala, sintetizan, proyectada, la vida ideal del americano medio durante su jornada laboral en contraposición a las largas jornadas de trabajo de Willy Loman a través de las carreteras de los distintos territorios que se ve obligado a recorrer (Montes, 2009). Esta triple proyección inicial no sólo ejerce de introducción de la representación teatral, ambientándola en un contexto sociohistórico, anunciando el conflicto fundamental de la obra, sino que señalan al espectador que se encuentra ante un discurso que no debe interpretar bajo códigos exclusivamente teatrales. La ciudad escénica en *Muerte de un viajante* es primero ciudad audiovisual construida en otro lugar distinto de la sala teatral a través de encuadres que dejan fuera porciones de espacio de forma deliberada, de distintos planos que se ordenan y conectan entre sí, a través de movimientos de cámara y diferentes puntos de vista de los personajes que dirigen la mirada del espectador más allá de su propia voluntad. Es el espacio audiovisual, el espacio narrativo, la puerta que abre el espacio dramático. Sin embargo, la proyección audiovisual no tiene entidad por sí misma si no se inserta en el proceso de escenificación, puesto que la representación audiovisual se realiza en y para la escena. La representación audiovisual es, pues, representación videoescénica.

En *Muerte de un viajante* el espacio de la pantalla y el espacio escénico están sometidos exclusivamente a relaciones de simultaneidad, puesto que las tres pantallas están integradas en la escenografía como soportes publicitarios de contenido cambiante. La proyección, siempre grabada, funciona a modo de “morphing” visual (Luna, 2009) que traslada la acción de los personajes del presente al pasado a través de la recreación de edificios, árboles, parques, carreteras de las distintas épocas de Loman. Son espacios contruidos a través de una técnica mixta que mezcla dibujos, fotografías, vídeo y generación infográfica y que muestran las acciones y acontecimientos del pasado a través de colores

cálidos y motivos figurativos, tal y como las recordaría el personaje (Luna, 2009), y los sucesos del presente a través de tonalidades frías y motivos más cercanos al dibujo, subrayando su naturaleza de espacios no del todo experimentados. En escena suelen coincidir dos espacios simultáneos, distintos, el de la escena y el de las tres pantallas sincronizadas, señalando éstos la percepción del personaje, sus sensaciones, su subjetividad. A veces, a través de un sistema de proyección multipantalla, se reflejan tres espacios audiovisuales diferentes en conjunción con la escena, multiplicándose los puntos de vista. Al respecto, el videoescenista, Álvaro Luna (2009) afirma que la escenografía le ayudó a plantear espacios rotos proyectados sin continuidad real, a diferente escala y perspectiva como las diferentes miradas de cada uno de los personajes de la obra sobre su entorno. Parece evidente que la introducción de la proyección audiovisual en *Muerte de un viajante*, altera cuantitativamente los grados de representación espacial permitiendo una multiplicidad de espacios patentes y de personajes, aquellos que efectivamente se ven, que en el sistema teatral convencional serían bastante más reducidos. Pero no sólo afecta a la cantidad de espacios mostrados. El espacio latente, nunca mostrado en el teatro, que debe imaginar el espectador como continuación de lo que ve o a través de la información que le proporcionan los personajes, como reclamaba Miller en su crítica a la versión cinematográfica de Benedek, ahora siempre es susceptible de aparecer a través de la pantalla, puesto que el espacio fuera del encuadre audiovisual puede convertirse en espacio mostrado en el momento en que la cámara se desplace y amplíe el campo de visión del espectador (Casetti y Di Chio, 1996). La representación videoescénica determina, por consiguiente, los grados de la representación del espacio. Y lo hace a través de las relaciones de sucesividad, simultaneidad o reduplicación, que fragmentan y multiplican los espacios visibles. Y con ello, los puntos de vista. El espacio videoescénico es un espacio multifocalizado, dirigido por la percepción espacial de los distintos personajes que, en último extremo, está dispuesta por la instancia enunciativa. El drama videoescénico es percibido por el espectador no desde su punto de vista, que le permitiría fijar la atención en cualquier detalle de la representación, sino desde la posición de la cámara, desde el punto de vista que muestra la representación videoescénica. Un punto de vista fragmentario, móvil,

que va de uno a otro personaje, de la escena a la pantalla, de la pantalla a la escena, sucesiva o simultáneamente. Es la presencia del actor en el escenario la que vertebrata las relaciones entre la escena y la representación audiovisual y sustentan la sintaxis del drama videoescénico. Es el actor en el espacio quien la habita y experimenta, el punto en que se dan cita esos funcionamientos –como afirma Anne Ubersfeld (1998) respecto a su relación con las categorías teatrales tradicionales– en principio independientes, pertenecientes a dos modos distintos de representar. Es el actor, transmutado en Willy Loman, en Linda, en Biff, en Happy, situado en co-presencia espacial y temporal con el espectador, quien le ofrece a éste la clave sintáctica, interpretativa en definitiva, de la representación teatral, quien actualiza la escritura audiovisual de la pantalla en cada función.

2.1.5. La pantalla, interfaz entre presencia y ausencia.

2.1.5.1. La noción de presencia

El personaje teatral, inserto en el espacio escénico, se nos muestra como fundamental en la constitución de la poética del drama videoescénico. A través de su presencia en la escena se establece no sólo la relación específicamente teatral con el espectador, sino también la inserción del modo de representación narrativo de enunciación audiovisual en el modo de representación teatral. La reflexión sobre la noción de presencia, por tanto, es un requisito insoslayable en esta investigación. Sobre todo, si se tiene en cuenta la oposición que en un primer momento se establece entre un personaje de carne y hueso que comparte tiempo y espacio con el espectador, el del teatro, y un personaje que ya no está, que se nos aparece como algo que fue fotografiado en movimiento en otro espacio y en otro tiempo, el del audiovisual. Entendida la presencia de este modo, su vinculación con el concepto de aura de Walter Benjamin, desarrollado en un célebre artículo, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, es del todo pertinente, puesto que el aura se define como “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en el que se encuentra” (Benjamin, 1989, p.22). La oposición entre personaje teatral y personaje audiovisual queda patente

bajo este concepto. El actor de teatro presenta en persona al público su ejecución artística. Por el contrario, el actor de cine presenta su actuación a través de lo que Benjamin denomina “un mecanismo” que tiene dos consecuencias:

- a) El mecanismo no está obligado a respetar la totalidad de la actuación del actor cinematográfico. La cámara realiza planos desde distintas posiciones. Registra fragmentos que luego serán ensamblados a través de la técnica del montaje. “La actuación del actor está sometida por tanto a una serie de tests ópticos” (p.34) que condicionan y fragmentan su actuación.
- b) El actor cinematográfico, puesto que no es el mismo quien presenta su actuación a los espectadores, no podrá nunca acomodar su trabajo al público, posibilidad reservada al teatro. El espectador cinematográfico, por tanto, se compenetrará con el actor sólo en tanto que se compenetra con el aparato. Benjamin lo explica de este modo: “Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo” (p.35).

Relacionada con el aura de Benjamin, la noción de presencia aparece como un elemento definitorio del personaje teatral frente al personaje audiovisual y, por extensión, entre el modo teatral y el modo narrativo de enunciación audiovisual. Benjamín (1989) lo expresa de un modo clarificador:

He aquí un estado de cosas que podríamos caracterizar así: por primera vez –y esto es obra del cine– llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia. La que rodea a Macbeth en escena es inseparable de la que, para un público vivo, ronda al actor que lo representa. Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa (p.36)

De nuevo, lo vivo frente a lo cosificado. La presencia frente a la imagen de esa presencia que fue, de la que sólo queda una huella, como dice André Bazin

(2006). Las técnicas de reproducción fotográfica y audiovisual han hecho aparecer una categoría de imágenes diferentes a las de las artes plásticas. Hasta la aparición de la fotografía y el cine, la pintura, sobre todo en el retrato, intermediaba en exclusiva entre la presencia concreta y la ausencia, centrándose en el parecido con el objeto real. La pintura creaba una imagen, la fotografía una huella. A través de los medios de reproducción fotográficos se consigue la captura de una huella luminosa del objeto real que, como afirma Bazin, “trae consigo, más que la semejanza, una especie de identidad (...). El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración” (p.173). Comúnmente se acepta que el teatro admite todas las ilusiones imaginables excepto la de la presencia. El actor se nos puede aparecer bajo cualquier disfraz, pero está allí, frente a los espectadores, compartiendo el instante. El cine, en cambio, puede sustituir todas las realidades menos la de la presencia física del actor. A esta conclusión se llegaría aplicando los postulados sobre el aura de Benjamin y que, de producirse efectivamente, dificultaría la relación entre el audiovisual y la escena en el drama videoescénico. Sin embargo, la teoría de Bazin, que parte del supuesto de que puede concebirse una posición intermedia entre presencia y ausencia, viene a despejar el camino:

Resulta falso decir que la pantalla sea absolutamente impotente para ponernos en presencia del actor. Lo hace a la manera de un espejo (del que hay que admitir que repite la presencia de lo que refleja), pero de un espejo de reflejo diferido, cuyo azogue retuviera la imagen. (...) Lo que perdemos de testimonio directo ¿no lo ganamos gracias a la proximidad artificial que permite el acercamiento de la cámara? Todo sucede como si en el parámetro Tiempo-Espacio, que define la presencia, el cine no nos devuelva más que una duración debilitada, disminuida, pero no reducida a cero, mientras que la multiplicación del factor espacial restablecería el equilibrio de la ecuación psicológica (p.174).

Bazin hace descender el problema de la presencia de la ontología –la postura de Benjamin– a una fenomenología psicológica. Si el cine propone un proceso de identificación con el héroe encarnado por el actor, en el teatro éste despierta los sentidos del espectador como lo haría en la realidad. Bazin recurre a un ejemplo

no por cotidiano menos efectivo: las chicas en escena y en la pantalla. Cuando en el cine el héroe entra en contacto con ellas satisface el deseo del espectador en la medida en que se identifica con el primero. En la escena, el personaje se convierte en objeto de celos o envidia. Y esto es así porque “el teatro, incluso cuando apela a los instintos más bajos, impide hasta un cierto punto la mentalidad de masa, dificulta la representación colectiva en el sentido psicológico, porque exige una conciencia individual activa, mientras que el film no pide más que una adhesión pasiva” (p.176). Planteado de esta manera, la relación entre presencia y huella parece resuelto, puesto que el audiovisual dispone de procedimientos de puesta en escena y puesta en serie que pueden favorecer la pasividad o, por el contrario, excitar la conciencia del público, y el teatro cuenta con los suyos para intentar atenuar la oposición psicológica entre el espectador y el héroe. El audiovisual y el teatro no se encontrarían tan alejados expresivamente uno del otro, ya que tenderían a provocar dos actitudes receptivas sobre las cuales el director posee un amplio control. Este control se lleva a cabo en el drama videoescénico en el proceso de escenificación, señalado como el momento en el que se efectúan las decisiones tomadas en cuanto a la integración de los elementos procedentes del audiovisual en el espectáculo teatral. La importancia del director de escena cobra un valor mayor, si cabe, si tenemos en cuenta que, en la actualidad, la tecnología digital permite la creación de personajes y escenarios que cuestionan el concepto tradicional de la imagen registrada, huella del mundo referencial. La sustitución del negativo y el registro analógico por el disco informático ha creado cierta crisis en la hipotética verdad de las imágenes, convirtiéndolas en una serie de datos informáticos capaces de ser manipulados y modificados en los procesos de postproducción. “Es como si la huella del mundo físico no tuviera legitimidad en el mundo de los píxeles informáticos y que fuera preciso volver a la creación de imágenes sin huella (...) –escribe Àngel Quintana (2011)–. Los creadores informáticos pueden representar el mundo con los píxeles de forma parecida a como lo hacían los pintores en el Renacimiento” (p.45). No es difícil imaginar un espectáculo teatral en el que se den cita en el escenario presencia, huella e imagen digital. De hecho, en *Muerte de un viajante* de Mario Gas, como en otras muchas escenificaciones, se proyectan espacios generados por ordenador en relación

directa con escenarios registrados de la realidad que conviven con el escenario teatral. De igual modo, se puede concebir la relación entre la presencia del actor que encarna al personaje teatral, dotado de esa doble aura, la real y la ficticia del personaje, con un personaje construido a base de píxeles, sin más relación con lo real que ser la quimera de su creador, y proyectado en la escena. Y todo ello resultaría coherente, puesto que la clave interpretativa no viene determinada por cuestiones ontológicas ni por la búsqueda de la verdad, sino por las convenciones representativas que se ha impuesto en cada período de la historia de la cultura (Auerbach, 1993). La pérdida del testimonio directo del teatro se gana gracias a la proximidad artificial que permite el acercamiento de la cámara o el mecanismo de postproducción utilizado. La multiplicación del elemento espacial que permite el audiovisual restablecería el equilibrio de la ecuación entre la conciencia individual activa del espectador teatral y la adhesión pasiva propia de la proyección audiovisual, como advierte Bazin (2006) respecto al cinematógrafo.

2.1.5.2. Presencia y espacio

Jean-Paul Sartre considera que en el teatro el drama parte del actor y en el cine va del espacio al hombre (citado en Bazin, 2006). Esto es, la cámara ofrece al director todas las posibilidades para registrar cualquier espacio, cualquier detalle, desde la inmensidad de las llanuras hasta la transparencia de una gota de rocío. En la pantalla el hombre deja de ser el centro del drama y se sumerge en el espacio, del que incluso puede llegar a ser suprimido, sustituido por la naturaleza, por máquinas o por dibujos. En el teatro “el alma” del personaje justifica cualquier escenografía. El escenario teatral es un espacio materialmente cerrado, circunscrito a lo que el espectador tiene delante. Cualquier ampliación se debe a su imaginación, cómplice con el artificio. La escenografía toma la forma de una caja que mantiene un lado abierto frente a él. La salida de un personaje de la escena después de haber anunciado su marcha al jardín se entiende desde la convención teatral: todo el mundo sabe que vuelve al camerino o aguarda su turno entre bambalinas, pero acepta la propuesta. El escenario es un lugar para la acción y sus límites son también los límites de la acción representada. El espacio

audiovisual no conoce fronteras, puesto que el concepto de lugar dramático le es ajeno. Cuando un personaje sale del campo de la imagen se admite que escapa a la mirada, pero que continúa existiendo, que sigue ahí, en esa parte que ahora queda oculta pero que en cualquier momento puede aparecer mostrándonos de nuevo al personaje. En el espacio audiovisual todo es susceptible de haber sido registrado por la cámara y, por lo tanto, de tornarse huella frente al espectador (Casetti y Di Chio, 1996). “En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo”, sintetiza Bazin (2006, p.183), puesto que si la representación teatral acepta todas las ilusiones, salvo la de la presencia, como decíamos anteriormente, la imagen audiovisual puede vaciarse de toda realidad, excepto de la del espacio.

En el drama videoescénico es la presencia del actor en relación con el espacio escénico y el espacio audiovisual proyectado en la pantalla, inserta en la escenografía, lo que le confiere unidad, lo que vincula sintácticamente presencia y ausencia. Si bien los espacios reflejados en ese espacio físico de la pantalla muestran fragmentos de espacios audiovisuales, el espectador percibe e interpreta en relación con la actividad del personaje teatral en el espacio escénico. Se podría decir que las imágenes toman el aura a través de esa relación y los espacios, que fueron registrados antes, se interpretan desde el aquí y ahora del hecho teatral. Pero la relación no es unidireccional, puesto que el espacio audiovisual deja también su impronta en la representación teatral: su estructura espacial tiende a la multiplicidad, si no a la fragmentación, propia del audiovisual, puesto que la pantalla puede mostrar todos los espacios que se consideren. Esta posibilidad también afecta al grado de representación del espacio: todo espacio latente es susceptible de ser situado a la vista del espectador en la pantalla, desde una tormenta a un choque de trenes, desde el lugar de trabajo de un personaje a su desplazamiento en el metro. Pero no sólo esto, sino que puede ser presentado a través de los ojos de cualquiera de los personajes, fragmentando también la mirada del espectador, facilitando su identificación con tal o cual personaje en cualquier momento a través de determinados factores que intervienen en la enunciación audiovisual, como la focalización perceptiva u ocularización interna múltiple o variable (Gaudreault y Jost, 2001; Cuevas, 2001), asuntos que esta investigación abordará con detalle en epígrafes posteriores.

2.1.5.3. La pantalla en el desarrollo histórico de los dispositivos escénicos

La utilización de la pantalla y la proyección en el teatro se inserta en el desarrollo histórico de mecanismos y maquinaria escénica que han proporcionado a los profesionales de la escena un incremento de posibilidades y elecciones a la hora de plantear la escenificación. Entendemos como maquinaria escénica todo aquel instrumento o utensilio que permite que la escenificación se materialice ante los espectadores. Entre ellos, siguiendo a Hormigón (2001), cabe destacar:

- a) La irrupción del teatro a la italiana en el barroco español, que supuso una transformación sustancial de la escenificación respecto a las que se realizaban en los corrales en cuanto a los agrupamientos de personajes, escorzos, distancia y ubicación de éstos en relación con el dispositivo escénico y la ocupación del espacio, así como a la depurada ejecución de las tareas que le son propias no sólo a los actores, sino también a los músicos, maquinistas o iluminadores en su tarea de hacer emerger en escena, como propone Nicolas Sabbatini, al que se considera inventor del escenario a la italiana, en su ensayo de 1638 *Practica para fabricar escenas y máquinas de teatro* (Melendres, 2005), “delfines y otros monstruos marinos”, “montañas de la parte inferior del escenario”, “que el cielo se cubra de nubes lenta o súbitamente” o que truenos y relámpagos sobrecojan el escenario.
- b) Las aportaciones de la luz eléctrica, que sustituyó a las bujías de gas a partir de 1849, cuando se incorporó en la Ópera de París para iluminar los decorados del ballet *El profeta* de Giacomo Meyerbeer. Su inclusión permitió que el oscurecimiento de la sala teatral se convirtiera en algo habitual, acentuándose la capacidad perceptiva del espectador y el ilusionismo de la ficción e, incluso, la aparición de espectáculos que tenían a la luz como protagonista, anunciado en sus carteles publicitarios en grandes letras como atracción máxima. Las ideas renovadoras de la escena de Appia y de Gordon Craig en torno al espacio escénico, la noción de verosimilitud, el ilustrativismo ilusionista y el decorativismo o reproducción fotográfica, están estrechamente ligadas a la incorporación de la luz eléctrica, sobre todo, de la lámpara de incandescencia

creada por Edison en 1878. A partir de entonces se reconoce la función expresiva de la iluminación y su participación en renovación de la iconicidad escénica, de la configuración del drama y de su significación.

c) Nuevos recursos tecnológicos incorporados a la escena desde comienzos del siglo XX hasta su segunda década: la utilización de materiales como el hierro y el acero, no empleados anteriormente, para construir estructuras practicables; la inclusión de elementos hidráulicos para introducir plataformas móviles y ascensores que facilitaban el dinamismo y la rapidez de los cambios de escenario; la introducción de objetos y máquinas de naturaleza técnica en la puesta en escena, como tractores, grúas, cosechadoras, ametralladoras de trípode, motocicletas, automóviles, camiones, etc.

d) De igual modo, el uso de la pantalla y la proyección de imágenes fijas, fotografías o fragmentos cinematográficos, integrándolas como elementos escenográficos o como documentos informativos o contrapuntos conceptuales. El cine, que surge como una máquina más en tiempos de aparición de otros aparatos que facilitan la comunicación, como el telégrafo, el teléfono, el automóvil o la máquina de vapor.

Este último punto nos señala la pantalla y la proyección de imágenes que la llena en escena como un elemento de la maquinaria escénica, pero, según se viene defendiendo en esta investigación, que trasciende su mero uso tecnológico para convertirse en aquel elemento que vincula dos modos de representación en principio opuestos. Situada en la sala de exhibición, los bordes físicos de la pantalla delimitan la proyección del relato audiovisual. Un espacio dentro de otro espacio, el escenario a la italiana, que nos muestran personajes y acciones que suceden en otro espacio, el de la ficción. La pantalla es, por tanto, soporte físico de la forma de la expresión del relato audiovisual. Inserta en el escenario en relación con otros elementos específicamente teatrales, se nos aparece también como forma de la expresión, a través de la escenificación, de la representación teatral. Un espacio que muestra espacios registrados audiovisualmente en el espacio físico del escenario donde tiene lugar la acción dramática. Su importancia en el drama videoescénico aparece como capital, puesto que, inserta en el espacio

teatral, facilita la relación del personaje teatral con el universo audiovisual de la huella y la imagen. A través de esta relación, la presencia se comunica con la ausencia. Lo vivo –el actor de carne y hueso, la escenografía y el atrezzo reales– entran en contacto con lo cosificado –el registro audiovisual de actores y espacios–, permitiendo su existencia conjunta, facilitando una unidad de sentido.

2.1.5.4. La noción de interfaz escénica

La pantalla se nos muestra como una especie de interfaz entre dos mundos reflejados a través de dos modos de representación. Mencionar la noción de interfaz, procedente de la informática, y en principio ajena a la poética teatral y audiovisual, necesita una justificación. Desde la informática se entiende la interfaz como la conexión física y funcional entre dos sistemas o dispositivos de cualquier tipo que permite la comunicación entre distintos niveles. Sin embargo, la noción admite diferentes sentidos según el contexto en el que se utilice, como señala Carlos Alberto Scolari (2004):

- a) La interfaz como instrumento. Desde esta perspectiva la interfaz es una extensión del cuerpo humano que permite la comunicación con la máquina. El ratón es un instrumento que extiende las funciones de la mano y las lleva a la pantalla bajo forma de cursor. Del mismo modo la pantalla de un ordenador se considera una interfaz entre el usuario y el disco duro.
- b) La interfaz como superficie. Se considera que la interfaz transmite instrucciones que informan sobre su utilización al usuario, como la superficie de un objeto que aporta información por medio de su forma, su textura y su color.
- c) La interfaz como espacio. Desde esta perspectiva la interfaz es el lugar donde se produce la interacción, el espacio donde se desarrollan los intercambios entre el hombre y el objeto.

Es este último sentido el que adopta la pantalla en el drama videoescénico. La pantalla se nos aparece aquí como interfaz escénico de carácter espacial, como lugar para interacción entre los elementos que conforman el modo de

representación teatral y la enunciación audiovisual. Es, como decíamos anteriormente, la puerta que permite la introducción del registro audiovisual en la escena, facilitando la interrelación entre actualización y escritura. A través de ella el personaje teatral adquiere la facultad de comunicarse con un mundo que ya ha ocurrido, que ha sido registrado en otro tiempo y en otro lugar, pero que al mostrarse en su presencia, se torna a su vez lo suficientemente cercano como para establecer entre ellos un proceso comunicativo del que el espectador extraerá un sentido unitario. El personaje teatral ve ampliado de este modo su mundo, antes restringido a aquello que está efectivamente en el escenario o a su construcción imaginaria a través de la verbalidad, la gestualidad o el movimiento. Y es la pantalla, como soporte físico de proyección, la que le permite el acceso.

Cabe destacar que la proyección audiovisual puede realizarse en el soporte convencional del espacio rectangular de una pantalla, pero también en cualquier otro elemento situado en el escenario que adquiere entonces condición de soporte y pantalla. Sirvan a modo de ejemplo: un espejo, como en *Splendid's*, el texto de Jean Genet llevado a escena por Pérez de la Fuente en el Teatro Valle-Inclán (2007); el suelo del escenario, como en *MacbethLadyMacbeth*, dirigido por Carles Alfaro en Las Naves del Matadero (2008); una gran tela vertical que cuelga de las varas, como en *Hamlet*, dirigida por Juan Diego Botto en el Teatro María Guerrero (2007); en los cuerpos de los propios actores, como en *Delirios*, dirigida por Raúl del Águila en la Sala Pradillo (2005) o en *Dos obreros*, dirigido por G. G. López en la Sala Janagah (2004). Las imágenes pueden haber sido grabadas o creadas digitalmente y luego editadas para su proyección, o pueden recogerse directamente del escenario u otro lugar exterior –como ocurre en el *Roberto Zucco* de Lluís Pasqual (2005) en la que una cámara toma en directo las acciones del personaje que tienen lugar en los alrededores del edificio teatral– y ser proyectadas en la escena. Las relaciones de sucesividad y simultaneidad entre los distintos espacios escénicos también se establecen con las localizaciones reflejadas en la representación videoescénica.

2.1.5.5. Aspectos sobre la funcionalidad de la pantalla en el marco del drama videoescénico

Llegados a este punto conviene proponer una sistematización de las funciones que adquiere la pantalla instalada en el escenario. Para ello tendremos en cuenta en primer lugar el trabajo de Jaume Melendres, director y teórico del teatro, que realiza una de las primeras aproximaciones a estas funciones –y como tal es justo destacarlo– más allá de su utilización meramente escenográfica como sustituto de los decorados pintados en ciclorama que dan cuenta de los cambios de escenario en las representaciones teatrales convencionales.

Partiendo de la síntesis que realiza Melendres (2005) de las funciones de la pantalla en el marco de la puesta en escena se pueden establecer las siguientes categorías:

a) Función de ampliación del campo de visión del espectador (función “Gran Hermano” la denomina Melendres). La pantalla muestra aquello que está ocurriendo en el escenario y a lo que el espectador tiene dificultad para acceder. Esto es, en la pantalla aparecen imágenes que la distancia física a la acción producida en el escenario o la cuarta pared le tenían vedada. Se pueden distinguir dos tipos de imágenes:

- Imágenes de contraplano, cuando la pantalla muestra el rostro u otras partes del cuerpo de un personaje situado de espaldas a los espectadores.

- Imágenes de detalle, cuando la pantalla ofrece, ampliadas, partes del cuerpo visible del personaje, su vestuario, el atrezzo, el objeto de su mirada (como se puede ver en la Imagen 2, recogida de *Metamorfosis* de la Fura dels Baus, en la que Gregor, el protagonista de la obra, escribe una carta encerrado en su cuarto y la pantalla muestra su caligrafía mientras está escribiéndola, haciéndola accesible a los espectadores) o la escenografía con el fin de superar la dificultad de la distancia, de crear determinados efectos de sentido, como fijar un elemento importante en la trama de la representación teatral.

b) Función expansiva del espacio escénico. La pantalla permite asistir a lo que ocurre más allá de los límites del escenario, simultánea o sucesivamente a lo que ocurre en el mismo, multiplicando las posibilidades de la construcción espacial de la representación teatral.

- c) Función expansiva del tiempo escénico. La pantalla afecta al tiempo representado, facilitando la irrupción de analepsis o regresiones y de prolepsis o anticipaciones de naturaleza audiovisual que afectan al orden en el que se presentan los acontecimientos.
- d) Función “distanciadora”. La pantalla capacita a la representación teatral para mostrar la realidad parateatral que se desarrolla durante la misma, mostrando la actividad entre bastidores o en camerinos de los propios actores, promoviendo la reflexión del espectador sobre la naturaleza artificial de los hechos representados. Como señala Melendres, “introduce la idea de happening (lo que está pasando realmente, lo no previsto) en el curso de la representación, que es el lugar donde todo lo que pasa había de pasar” (p.67).
- e) Función moralizante o didáctica. La pantalla establece relaciones contextuales entre imágenes documentales de determinados momentos históricos y la acción llevada a cabo por los personajes en la escena, estableciéndose una relación entre ellas que adquieren un sentido axiológico. Por ejemplo, la proyección de campos de concentración nazis mientras, en el escenario, dos policías interrogan a un detenido en una comisaría.
- f) Función metafórica o asociativa. La relación entre lo proyectado en la pantalla y la acción del escenario, a través de la comparación o el contraste, adquieren un determinado significado. Por ejemplo, la proyección de los primeros planos un perro agresivo, que ladra y amenaza, durante el transcurso de una escena de tortura, como ocurre en *Nosotros, hijos de la guerra* (2011) de la compañía Simbiontes. Es lo que Metz clasifica dentro de las notaciones no funcionales como metáforas puras, refiriendo específicamente las utilizadas por Eisentein en *El acorazado Potemkin*, como la imagen de un pavo tras el plano de un general con el pecho repleto de medallas (Metz, 2002) para señalar el engolamiento del mismo.

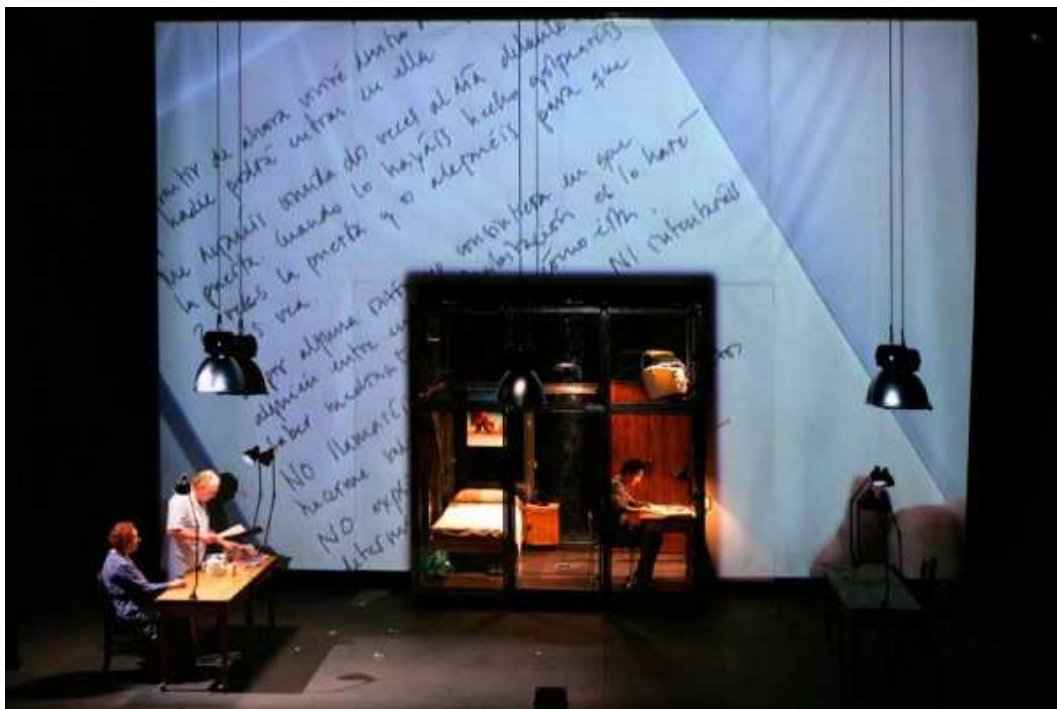


Imagen 2. Función de ampliación del campo de visión del espectador *Metamorfosis* (2005) de la Fura del Baus. Cortesía del Centro Dramático Nacional.

Desde su utilización por Erwin Piscator, que introdujo en 1928 proyección cinematográfica en la puesta en escena de *Las aventuras del bravo soldado Schweik* (Morales Astola, 2003) la pantalla ha formado parte de ese abanico de posibilidades de que dispone el director de escena para establecer la escenificación. En esa primera época era un recurso excesivamente complejo y costoso al alcance sólo de grandes producciones. La aparición y posterior popularización del vídeo, más manejable y asequible económicamente, convirtió a la pantalla en un recurso de frecuente utilización en espectáculos teatrales, incluso de mediano y pequeño formato. Esta profusión de pantallas en la puesta en escena no ha ido acompañada por una sistematización de su uso, como pone de manifiesto Melendres (2005) cuando destaca que los directores de escena desconocen en muchos casos, pese a su marcada utilización, los efectos que se derivan de su aparición en el escenario en interrelación con los elementos específicamente teatrales. La necesidad de un acercamiento riguroso a dichos efectos ha sido destacada por algunos investigadores, como Alicia E. Blas Brunel (2001), Morales Astola (2003), el propio Melendres (2005), Paz Gago (2006) e

Iglesia Simón (2008). Éste último, partiendo de los trabajos de los anteriores, intenta articular “un marco taxonómico que sea útil para establecer la amalgama de posibilidades que presenta la introducción de imágenes, proyectadas o emitidas, en el marco del espectáculo teatral” (Iglesias Simón, 2008, p.32). Para ello, realiza una completa clasificación de los usos de la pantalla y la proyección de imágenes en la escena, a través de una serie de criterios de clasificación establecidos en torno al dinamismo de las imágenes, el formato de proyección, el carácter, la procedencia, la transparencia de origen, la originalidad, la funcionalidad de las imágenes, la relación entre imagen y sonido y, finalmente, las relaciones entre “el territorio del audiovisual” y el conjunto de la escenificación. Por su exhaustividad, conviene tener como referencia directa dicho trabajo. Sin embargo, se deben realizar algunas consideraciones, puesto estos criterios de clasificación se establecen en un mismo nivel, sin realizar ninguna distinción entre el aspecto material de la pantalla como soporte de la proyección, el contenido audiovisual proyectado, esto es, la naturaleza de la imagen, y la relación entre pantalla y los demás elementos de la escenificación, categorías que, convenientemente discriminadas, aportarían claridad y operatividad a la clasificación a la vez que la insertarían en la naturaleza de los dos modos de representación que sustentan el drama videoescénico, el modo teatral y el modo narrativo de enunciación audiovisual. Por ello, se ha considerado conveniente en esta investigación modificar dicho planteamiento.

La clasificación que aquí se realiza parte de las aportaciones de Iglesias Simón, pero se establecen en torno a una distinción básica en las tres categorías mencionadas: primero, la pantalla como soporte del universo audiovisual –lo que Metz (2002) denomina “material”- a través de la proyección y/o la emisión, esto es, como soporte de la forma de la expresión; segundo, la naturaleza de la imagen proyectada, esto es, la forma de la expresión audiovisual en sí misma, en la que se incluiría los criterios establecidos por Iglesias Simón en cuanto a su dinamismo, carácter, procedencia, originalidad y las relaciones entre imagen y sonido, suprimiéndose lo que el autor denomina “transparencia de origen”, puesto que entendemos esta categoría como redundante al recogerse su definición en la anteriormente denominada procedencia; y tercero, la vinculación entre pantalla y

escena, esto es, la relación entre la forma de la expresión audiovisual y la forma de la expresión teatral o escenificación, en la que también se recogería su funcionalidad, puesto que ésta se define en cuanto a su participación en la puesta en escena en relación a los elementos teatrales convencionales.

2.1.5.6. La pantalla como soporte del universo audiovisual

Se establecen tres categorías, que se refieren, por un lado, a la naturaleza material del soporte; por otro, al tipo de proyección; y, finalmente, al agente generador de la imagen:

a) La naturaleza material del soporte. La proyección puede establecerse sobre elementos físicos de distinta naturaleza material colocados en el escenario. Pueden distinguirse tres tipos:

- Soporte sólido, que puede ser: opaco, como la superficie de una pantalla convencional, el cuerpo de los personajes, como ocurre en *Delirios* (2007) de la compañía Simbiontes (ver imagen 3), o cualquier elemento escenográfico, como un mueble, una pizarra o un espejo, ya mencionado cuando se hacía referencia a *Splendid's* (2007), la obra de Jean Genet llevada a escena por José Carlos Plaza en el Centro Dramático Nacional; translúcido, como las pantallas de retroproyección o cualquier superficie construida a través de tejido semitransparente; transparente, como el cristal o determinado material plástico que se le asemeja, como se puede ver en *Rojo reposado* (2009), el montaje del belga Guy Cassiers sobre la novela de Jeroen Brouwers en el que se proyectan imágenes sobre un enorme y grueso cristal enmarcado a la manera de algunas puestas en escena de Joseph Svoboda realizadas en los años cuarenta.
- Soporte líquido, como se pueden ver en ciertos espectáculos de agua realizados para celebrar determinados eventos o en los conocidos espectáculos de agua de Las Vegas.
- Soporte gaseoso, como el humo generado por máquinas de humo de uso convencional en el teatro.



Imagen 3. Proyección sobre cuerpo. *Delirios* (2007) de la compañía Simbiontes, dirigida por Raúl del Águila y estrenada en la Sala Pradillo de Madrid. Cortesía de Simbiontes.

b) Tipos de proyección. En cuanto a la relación espacial entre el soporte, el foco luminoso y el espectador, nos encontramos ante tres posibilidades de elección: la reflexión o proyección, la refracción o retroproyección y la emisión.

- La reflexión o proyección. La imagen se construye por medio de la reflexión, entendida como el cambio de dirección que sufre un rayo luminoso cuando choca contra la superficie de un objeto. Según el ángulo en el que se produzca la proyección, nos encontraremos que ésta puede ser frontal, cenital, contracenital o lateral. Es frontal (la única a la que hace referencia Iglesias Simón) cuando el foco luminoso (el proyector) está situado en la posición que ocupa el espectador. Será cenital, cuando el foco luminoso se encuentra situado en las varas de iluminación dispuestas en el techo del escenario y la proyección se realiza en el suelo del mismo, como sucede en el montaje *MacbethLadymacbeth* (2008), dirigido por Carles Alfaro, donde se muestran imágenes alegóricas de la muerte en el suelo del escenario de la Naves del Matadero (Teatro Español); será contracenital –el caso opuesto–, cuando el proyector se sitúa en el suelo del escenario, proyectándose las

imágenes en el techo; y será lateral, cuando se establece la situación del foco luminoso en uno de los lados del escenario.

- La refracción o retroproyección. El soporte sobre el que se establece la proyección se sitúa entre el foco luminoso y el espectador, realizándose aquella a través de la refracción, asumida ésta como el cambio de dirección que soporta una onda de luz al pasar de un medio de irradiación a otro con una consistencia óptica diferente. A efectos concretos se entiende que la proyección se realiza desde detrás de la pantalla translúcida.

- La emisión. En este caso no existe ni reflexión ni refracción, puesto que la imagen no es proyectada, sino difundida a través de uno o varios monitores de televisión o de ordenador que ocupan un lugar en el escenario.

La utilización de la reflexión (proyección frontal, cenital, contracenital o lateral), refracción (retroproyección) o emisión implica diferentes consecuencias en la puesta en escena. Por un lado, la reflexión no requiere un espacio adicional detrás del soporte de proyección, como ocurre en la refracción. Sin embargo, pueden suceder que el cuerpo de los actores se interponga entre dicho soporte y las imágenes proyectadas, provocando sombras indeseadas, como advierte Iglesias Simón. De cualquier modo, dichas sombras pueden formar parte de la concepción estética del director, que las integrará en la puesta en escena, construyendo composiciones de imagen proyectada, cuerpo del actor y las sombras generadas por éste, como ocurre en el montaje *Nosotros, hijos de la guerra* (2009) de la compañía Simbiontes, en el que las sombras adquieren capacidad expresiva. La reflexión también se verá afectada en su luminosidad por la iluminación general del espectáculo, algo que se atenúa con el empleo de la refracción, al situar el haz de luz de las imágenes del proyector justo detrás de la pantalla. En este caso, además, el dispositivo de proyección quedará oculto a la vista de los espectadores, influyendo en la ilusión de la ficción. Del mismo modo, el haz de luz del proyector nunca se cruzará con la trayectoria de los actores, evitándose las sombras. Sin embargo, como oportunamente hace constar Iglesias Simón, la refracción “puede disminuir la nitidez de las imágenes para aquellos espectadores situados fuera de un determinado ángulo con respecto al centro de la proyección o puede, asimismo, ser visible el punto caliente” (Iglesias Simón, 2008, p.27). La

utilización de monitores de televisión u ordenador en la escena para la emisión de imágenes afecta, en primera instancia, al tamaño en el que se muestran dichas imágenes, constreñidas a la superficie de emisión, habitualmente de dimensiones mucho más reducidas que las posibilidades que ofrecen la reflexión o la refracción, que podrían cubrir todo el escenario. No obstante, el empleo de monitores sincronizados dispuestos en *videowall*, que construyen verdaderos muros de pantallas, no es ajeno al teatro, como puede verse en algunos espectáculos de La Fura dels Baus. El uso de uno o dos monitores en el escenario en *performance* y espectáculos de pequeño formato es frecuente, debido a la cercanía de los espectadores. La elección entre reflexión, refracción o emisión es un aspecto importante que el director de escena, conjugando criterios expresivos y pragmáticos, deberá tener en consideración en su toma de decisiones.

c) Agente generador de la imagen.

- Objeto opaco interpuesto entre el foco luminoso y la pantalla. Se realiza a través de la refracción o retroproyección y es propia del teatro de sombras

- Objeto translúcido o transparente interpuesto entre el foco luminoso y la pantalla. Se realiza a través de la reflexión o proyección. Es el caso de las diapositivas y la película cinematográfica utilizada en la escena a partir de los años veinte.

- Foco-imagen. Es el caso del proyector de vídeo de uso frecuente en las puestas en escena actuales, en el que el foco luminoso genera la imagen por sí mismo a partir de los parámetros que determina una imagen electrónica. No hay, interposición de objeto, por tanto, sino proyección de un registro.

2.1.5.7. La naturaleza de la imagen proyectada

En este apartado se establecen diferentes categorías que dan cuenta de las propiedades y los distintos tipos de imágenes que aparecen en la proyección audiovisual como parte de la representación teatral. Se tiene en cuenta los criterios de dinamismo, carácter, procedencia, transparencia de origen y relación entre imagen y sonido propuestos por Iglesias Simón (2008), no así el criterio de funcionalidad, puesto que ésta, como se ha señalado, no viene determinada por la

naturaleza de la imagen, sino por la relación que se efectúa entre ésta y el resto de los elementos de la representación teatral, de los que se dará cuenta en el siguiente apartado.

a) El dinamismo de la imagen. Siguiendo este criterio, nos encontramos ante dos tipos de imágenes: imagen fija e imagen en movimiento.

- Imagen fija. La proyección de una fotografía, de una pintura, de un dibujo o de una imagen electrónica estática. En el caso de la imagen fotográfica, se define, entre otros, por parámetros en relación al tamaño del plano, el ángulo, el tipo de objetivo utilizado, la profundidad de campo, la composición y la iluminación. A su vez, la imagen fija puede ser:

- Constante, cuando se presenta de una manera inalterable.
- Sucesiva, cuando se presentan diversas imágenes fijas en cadena.
- Imagen en movimiento. Se define, además de por las características mencionadas de la imagen fotográfica, por el montaje interno, que refleja el movimiento dentro del plano, y por el montaje externo, que da cuenta de la yuxtaposición de planos y de desplazamientos de la cámara, como la panorámica y el travelling.

b) El carácter de la imagen. Según este criterio se distinguen dos tipos de imágenes: imagen de registro e imagen generada.

- Imagen de registro. Es aquella que proceden de la fotografía, en el caso de imagen fija, y de las filmaciones cinematográficas y las grabaciones videográficas, en el caso de la imagen en movimiento, en las que se recogen acciones de personajes o espacios procedentes del mundo real, esto es, muestran su huella, en la terminología de Bazin (2006).

- Imagen generada. Se trata de aquella que no reflejan un registro del mundo real –aunque pueden recrearlo o representarlo–, sino que han sido creadas a través de dispositivos informáticos. Siguiendo a Iglesias Simón (2008), se pueden distinguir tres casos de imagen generada:

- Imagen representativa, si tienen cierto carácter icónico de recreación del mundo real.
- Imagen abstracta, si no existe ningún tipo de referencia al mundo real.
- Imagen textual, si se proyectan textos escritos, como eslóganes, aforismos o poemas o noticias de periódicos.

c) La procedencia de la imagen. Según la imagen sea registrada o generada antes o durante la representación teatral, se establecen las siguientes categorías:

- Imagen prefijada o pregrabada inalterable. Es registrada o generada antes de la representación teatral y se muestra durante la misma. Aparece como inalterable, puesto que no se ve afectada en su constitución por la actividad producida en el escenario.

- Imagen grabada o creada en la representación. Mientras se produce la representación, una o varias cámaras registran y reproducen, de manera simultánea o diferida, lo que sucede, de modo tal que las imágenes resultantes están absolutamente vinculadas con aquello que ocurre en la escena, reflejando detalles o puntos de vista que surgen de ella. Si la imagen muestra lugares próximos a la escena, aquella pertenecerá a esta categoría siempre que el contenido esté relacionado de modo inequívoco con la acción escénica.

- Imagen autónoma emitida en el momento de la representación. La imagen no depende directamente de la representación teatral, pero se genera y se reproduce al mismo tiempo que ella, como las imágenes procedentes de cadenas de televisión, Internet o videoconferencia mostradas en tiempo real.

- Imagen preprogramada interactiva. La imagen se constituye a través de la unión de imagen real y otras que se añaden a través de medios digitales, cuyos parámetros han sido previamente establecidos. El actor o el espectador podrían entonces interactuar con lo virtual a través de interfaces (un ratón o un pulsador, por ejemplo), dentro de las posibilidades programadas con antelación. Iglesias Simón (2008) establece una última categoría a la que denomina *imagen mixta*, delimitándola al uso del croma y de la llamada pantalla partida. Desde nuestro criterio, dicha categoría queda incluida en la presente, puesto que entendemos que se trata de una posibilidad de la misma, se produzca o no interacción con el actor o el espectador.

d) La originalidad de la imagen. Se distinguen dos categorías básicas: la imagen original, creada por primera vez y específicamente para su inclusión en la representación; y la imagen apropiada, que tiene una existencia anterior y diferente a la de la representación, como fotografías o material cinematográfico o

videográfico preexistente, que adquiere valor de cita o referencia documental inserta en aquélla.

e) La relación entre imagen y sonido. Las imágenes proyectadas o emitidas, sea cual sea su dinamismo, carácter, procedencia u originalidad, pueden ir acompañadas de sonido durante su difusión en la escena. Este sonido puede proceder de la voz de eventuales actores, de efectos sonoros o de la música. La relación que se establece entre imagen y estos tres tipos de sonido implica una serie de consecuencias que conviene establecer. Sobre todo, si se tiene en cuenta, como afirma Iglesias Simón (2008), “que el espectador no sólo escucha lo que ve, sino que mira lo que oye” (p.31). Conviene destacar que desde la Narrativa Audiovisual el sonido no se entiende como un mero acompañamiento o elemento secundario, sino de un elemento primordial que se encuentra al mismo nivel que las imágenes a la hora de producir sentido, puesto que puede provocar en el espectador percepciones y reacciones diametralmente opuestas en un mismo montaje visual tan solo cambiando el sonido ligado a las imágenes, afectando, entre otras cuestiones, a la continuidad, al ritmo, a la percepción espacial o la verosimilitud de las imágenes (García Jiménez, 2003). Teniendo en cuenta lo expuesto, se establecen tres tipos de relaciones entre imagen y sonido dentro del marco de la representación:

- Relación directa. Se produce cuando el sonido confirma y afianza lo que muestran las imágenes: voz, en total sincronía y coherencia con los personajes patentes y latentes en la imagen; efectos sonoros, en total sincronía y coherencia con las acciones y sucesos patentes y latentes que aparecen en la imagen; música, su aparición refuerza la percepción del contenido de las imágenes.
- Relación inversa. El sonido pone en cuestión lo que se presenta en imagen o aporta un sentido no incluido en ella: la voz no es atribuible a los personajes patentes, manifestando su oposición y articulando una nueva construcción del sentido; efecto sonoro, su aparición no es atribuible a ninguna de las acciones o sucesos patentes o latentes; la música promueve el contraste con las imágenes.
- Relación suplementaria. El sonido añade y destaca alguna circunstancia que subyace en la imagen: voz, las características sonoras de los personajes patentes o latentes en la imagen aparecen alteradas por una causa significativa que es

revelada de esta forma y también se incluye en esta categoría la aparición de un eventual narrador que comenta las acciones de los personajes o los sucesos a los que se enfrentan; efecto sonoro, devienen de las acciones y sucesos patentes o latentes en la imagen, aunque sus características sonoras se revelan alteradas por alguna causa significativa; música, se instala en la imagen como comentario de la misma, sugiriendo determinado subtexto implícito en ella.

2.1.5.8. La relaciones entre la pantalla y la escena

Esta categoría se considera fundamental en la constitución del drama videoescénico, puesto que a través de ella se establece la unidad de sentido de una escenificación articulada a través de elementos procedentes de los dos modos de representación sobre los que venimos reflexionando. Iglesias Simón (2008) recoge tres categorías en su marco taxonómico: relación armónica, que construye “un continuo significativo y expresivo” del que forman parte por igual los elementos proyectados o emitidos y los elementos convencionales de la representación teatral; relación de oposición entre lo que presenta la imagen y lo que sucede en la escena; y relación suplementaria, aquella en que la imagen aporta información adicional. Esta clasificación es de indudable utilidad para la práctica del teatro. Sin embargo, esta investigación exige una conceptualización precisa que la inserte en la construcción teórica de una verdadera poética videoescénica. Acudiendo a Metz (2002), podemos establecer una distinción entre relaciones sintagmáticas, donde se recogerían aquellas a las que Iglesias Simón denomina armónicas y suplementarias, y relaciones paradigmáticas, donde se dan cuenta de aquellas que se establecen mediante oposición. Quedarían recogidas del siguiente modo:

a) Relaciones sintagmáticas. Aquellas que proponen enunciados contruidos a través de la proyección o emisión audiovisual y los elementos convencionales del teatro construyendo sintagmas, esto es, unidades de sentido compuestas por significantes audiovisuales y escénicos. Aquí quedarían comprendidas tanto las “relaciones armónicas”, como las “relaciones suplementarias”, puesto que en estas últimas las imágenes, al aportar información adicional, no hacen otra cosa que

integrarse en el sintagma como elemento adyacente, adjetivo, que completa el significado de lo que sucede en la escena. En función de las acciones y sucesos reflejados en la pantalla y los reflejados en el escenario, podemos encontrarnos ante diversos casos:

- Relaciones sintagmáticas alternas. Las acciones o sucesos reflejados en la pantalla preceden o anteceden en el tiempo a lo que ocurre en el escenario.
- Relaciones sintagmáticas simultáneas. Se pueden distinguir tres tipos:
 - Las acciones o sucesos que ocurren en la pantalla se producen al mismo tiempo que los que tienen lugar en el escenario, pero en distinto espacio.
 - Las acciones o sucesos que ocurren en la pantalla reflejan aquello que tiene lugar en el escenario, pero desde otros puntos de vista o resaltando determinados detalles, como miradas o partes del cuerpo de los personajes. Es decir, comparten tiempo y espacio.
 - La pantalla refleja motivos o metáforas visuales de otro tiempo y otro espacio, que comentan o adjetivan lo que sucede en el escenario (ver imagen 4).



Imagen 4. Proyección de metáforas visuales en interacción con el personaje escénico. *Metamorfosis* (2005) de la Fura dels Baus. Cortesía del Centro Dramático Nacional.

b) Relaciones paradigmáticas. Aquellas que dan cuenta de la oposición que se establece entre los significantes audiovisuales y los significantes teatrales convencionales, esto es, que construyen sintagmas independientes que, al formar parte del mismo proceso de enunciación, generan en el espectador determinados efectos distanciadores que fomentan la reflexión sobre el artificio que sustenta la ficción. Las acciones o sucesos que refleja la pantalla no poseen ninguna vinculación diegética, ni espacial ni temporal, con lo que sucede en el escenario más que aquella que la capacidad asociativa del espectador establezca de su participación en el mismo proceso de enunciación.

Las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que se establecen entre la imagen proyectada o emitida y el escenario señalan, a efectos pragmáticos, la funcionalidad de la pantalla en el marco de la representación teatral. La clasificación que realiza Melendres (2005) establece un punto de partida operativo, como recurso expresivo en la tarea de dirección, y el propio Iglesias Simón, insistiendo en esta misma perspectiva, realiza un listado de dicha funcionalidad, estableciendo una serie de propósitos en los que el audiovisual puede intervenir, como apoyar la creación escenográfica en la construcción de la espacialidad; representar agentes atmosféricos como lluvia, nieve o rayos; apoyar la construcción de la temporalidad indicando el momento del día o el paso del tiempo; sustituir y desdoblar personajes; continuar o preceder la acción escénica; expandir el tiempo escenificado mostrando en el transcurso de la representación hechos pasados o futuros; expandir el espacio escenificado visible mostrando lugares exteriores.

Defendida la pantalla como interfaz entre los dos modos de representación que sustentan el drama videoescénico y establecidas sus características a tres niveles, esto es, como soporte de la forma de expresión audiovisual inserta en la forma de la expresión teatral; como forma de la expresión audiovisual en sí misma; y, sobre todo, destacando las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que se producen entre imágenes y escena de las que derivan su funcionalidad, se infiere la necesidad de abordar su intervención en las categorías fundamentales

que sustentan la representación teatral: el personaje y la acción, el espacio y el tiempo.

Hacia ellas dirigirá la mirada investigadora este trabajo en siguientes epígrafes. Pero antes conviene detenerse en ese mundo posible que presenta el drama videoescénico, formado por presencia teatral y ausencia representada audiovisualmente, y el verosímil resultante.

2.1.6. Verosimilitud y mundo posible.

2.1.6.1. El drama videoescénico y el mundo del homo iconicus

El drama videoescénico es un producto que se inserta en lo que Augé llama *sobremodernidad*, Eco califica de época *supermanierista*, Omar Calabrese de *neobarroca*, Steiner de *bizantina*, Darío Villanueva de *palimpsestosa* y Sánchez Noriega, de inestable y policéntrica (Abuín González, 2006), caracterizada por la fragmentación, la intertextualidad y la intermodalidad, que acude a la cita y la revisión de obras precedentes, que construye sus creaciones a través de la hibridación de elementos procedentes de distintos medios y que señala al espectador como responsable último en la articulación del sentido de la obra artística. Abuín González (2006) cita el trabajo de Katherine Hayles (1998) para dar cuenta de la ontología de la obra artística contemporánea que, inserta en presupuestos derivados de la teoría del caos, apunta a una desnaturalización global de la experiencia a través de un proceso de diferentes desnaturalizaciones: la del lenguaje, por la que la significación se vuelve problemática o imposible de alcanzar; la del contexto, que se convierte en construcción autogenerada por el sistema, sin conexiones externas; la del espacio, entendido como pura virtualidad, puesto que se concibe como mercancía o simulacro; y la desnaturalización de lo humano, en cuanto que desde el *Manifiesto para cyborgs* de Donna Haraway (1995) puede concebirse a los individuos como organismos híbridos de identidad fracturada, formados por carne y prótesis, susceptibles de ser desmontados y armados de nuevo, postulados que han sostenido la poética preformativa de notables creadores como Marcel.Í Antúnez, procedente de La Fura del Baus. En

este relato del caos, como señala Abuín González (2006), la lengua se vuelve autorreferencial, el contexto se crea por la yuxtaposición de distintos contextos, la progresión dramática se determina a través de la transformación de estructuras subyacentes y no a través de un desarrollo temporal cronológico y los personajes tienden a aparecer como construcciones, señalando el propio artificio. Sin embargo, en el caos surge el sentido de la obra artística, derivado de la inclusión en una cultura determinada de la actuación de dos instancias implícitas en aquella (la instancia enunciativa y la instancia espectral) que comparten los niveles de producción y recepción de dicha cultura. Según Abuín González (2006), la obra artística se entiende entonces como:

(...) yuxtaposición y mezcla de signos, de textos, de registros, de códigos extraídos de los más variados y dispares campos de lo humano; de lo culto a lo popular, de lo local a lo universal, de la física a la metafísica, de la abstracción a la hiperrealidad, de la naturaleza a lo sobrenatural. Despiece de arquitecturas previas y montaje inédito de esas piezas, dotado al instante de sentido, en primera instancia por un Herr Doktor creador, pero inmediatamente y de forma sin duda más relevante, por el admirado público (p.18).

En este contexto, el drama videoescénico se nos aparece como un producto artístico de su tiempo, que se apoya en esa cultura universal de la imagen que rige nuestro presente, como recoge Loudovic Fouquet (2006) en su ensayo sobre la obra del canadiense Robert Lepage, uno de los directores teatrales que con mayor frecuencia recurre al audiovisual en sus puestas en escena:

La technologie, présente ou non sur le plateau, est une référence permanente, un écho de notre monde. Un langage implicite, basé sur une culture audiovisuelle mondiale ainsi que sur les habitudes perceptuelles engendrées par l'environnement technologique dans la quel nous vivons, sert de présupposé à toute démarche. En ce sens, le spectateur est d'abord téléspectateur, cinéphile, voire internaute, individu ayant déjà expérimenté divers médias technologiques. Il a surtout connaissance et compréhension de l'univers technico-signalétique que régit désormais notre époque

de la vidéosphere qui, depuis l'invention de la télévision, a vu une évolution des réseaux de transmission de l'information sans précédent (p.81)².

En cuanto a que el hombre es creador de imágenes y en cuanto a que él mismo es imagen, la imagen se revela como la última opción conceptual con la que definir al hombre, puesto que, como afirma Francisco García García (2001), “el hombre es imagen porque necesita representarse en el tiempo, ya como recuerdo, ya como presencia o ya como proyecto (...). En este sentido el hombre es el resultado de las imágenes, ideas y conceptos que sobre él, como especie, él mismo ha generado” (p.7). El hombre se define entonces, siguiendo a García García, como *Homo iconicus*. La imagen presencial es “tensión de su sustento y de su deseo, su sentido actualizado” (p.8), que se desborda hacia la imagen proyectada, aquello que fue, su recuerdo, que desea actualizarse para que su virtualidad se perciba como real. García García dirige su mirada hacia el pensamiento de Pedro Laín Entralgo para justificar su definición de *Homo iconicus*. El hombre, además de ser un animal que se pregunta por su existencia, que se relaciona y comunica con otros hombres, que se adapta al medio y adapta el medio a sus necesidades, es a la vez un *animal symbolicum*, puesto que no sólo emite y percibe signos, sino que posee la capacidad de convertir los signos en símbolos y los símbolos en signos. Es un animal simbólico, pero también, como propone Laín Entralgo (1999), un animal simbolizante. La propuesta de García García (2001) va más allá cuando afirma:

Todas las características del hombre como animal humano construyen el *homo iconicus*: cuando el hombre se construye como imagen, realiza un movimiento, un

² La tecnología, presente o no en las tablas, es una referencia permanente, un eco de nuestro mundo. Un lenguaje implícito que, basado en una cultura audiovisual global, así como en los hábitos perceptivos generados por el entorno tecnológico en el que vivimos, sirve de presupuesto a cualquier enfoque. En este sentido, el espectador es en principio telespectador, cinéfilo, internauta, que ha experimentado con los diversos medios tecnológicos. Posee, sobre todo, conocimiento y comprensión del universo técnico-significante que gobierna hoy nuestra época de videoesfera que, después de la invención de la televisión, ha sufrido una evolución sin precedentes en la redes de transmisión de la información (traducción del autor).

gran desplazamiento, al menos simbólico, de sí mismo a su representación, pero cuando se representa o representa el mundo, crea imágenes, en definitiva, habla, se expresa, se relaciona con los otros, se sustituye por su imagen. No es necesario que esté presente para recordar su presencia, comunicar su bienestar o malestar, su tristeza o su alegría. La imagen está por él (p.9).

El espectador, como *Homo iconicus*, accede al mundo posible que construye el drama videoescénico a través de canales semióticos, y por medio del procesamiento de la información derivada de un conocimiento previo. Teniendo en cuenta los postulados de la semántica de los mundos posibles, Doležel (1999), en su crítica a la teoría mimética contemporánea, particularmente de Erich Auerbach (1993), considera objetos semióticos a los mundos posibles de la ficción, puesto que éstos son artefactos producidos por actividades estéticas –la composición poética y musical, la pintura, la escultura, la danza, el teatro, el cine y la televisión– a través de sistemas semióticos –el lenguaje, los colores, las formas, la acción–. Los espectadores acceden al mundo ficcional durante la recepción, al procesar el texto videoescénico, en cuyo seno se encuentran un conjunto de instrucciones establecidas por la instancia enunciativa de acuerdo con las cuales el espectador significa el mundo ficcional expresado a través de significantes audiovisuales y teatrales. El espectador, tras haber reconstruido el mundo ficcional como una imagen mental, “puede reflexionar sobre él y convertirlo en parte de su experiencia, del mismo modo que se apropia del mundo real a través de la experiencia” (Doležel, 1999, p.44). Todos los mundos posibles son construcciones de actividades humanas productivas. Los mundos de la literatura, los mundos del teatro o el audiovisual, el mundo videoescénico, son productos de la poiesis textual. Al construir un texto de cualquier tipo, el autor crea un mundo ficcional que no estaba disponible antes de su realización. Aunque la poiesis textual, al igual que toda actividad humana, tiene lugar en el mundo real, argumenta Doležel, construye mundos ficcionales cuyas propiedades, estructuras y modos de existencia son, en principio, independientes de las propiedades, estructuras y los modos de existencia de la realidad. Las entidades ficcionales que en Auerbach (1993) encuentran su referente en categorías apriorísticas de origen histórico, psicológico, sociológico o culturales, alcanzan su

individualización al ser entendidos como objetos semióticos, cuya existencia se justifica únicamente por su pertenencia a un mundo posible, con sus reglas, su sintaxis y sus instrucciones de uso instaladas en el propio texto, que en el caso del drama videoescénico se establecen en torno a las relaciones entre lo que ocurre en la escena y lo que ocurre en la pantalla. Ésta se nos presenta no sólo como interfaz entre dos modos de representación, sino como verdadero centro productor de sentido que activa la capacidad interpretativa del espectador que, además, posee la destreza decodificadora necesaria, procedente de la cultura audiovisual en la que está inmerso, para apropiarse el producto, reconstruyéndolo, disfrutando del placer estético, de la adquisición de conocimientos o, sencillamente, de la ruta marcada por las instrucciones implícitas en el texto.

El mundo posible que presenta el drama videoescénico, que se construye a través de dos formas de expresión, la del teatro y la del audiovisual, le ofrece al espectador una puerta de entrada –conviene insistir en ello–: la pantalla, interfaz entre el universo teatral y el universo audiovisual. Inserta en el espacio escénico, pone en contacto ambos mundos y permite la comunicación entre ellos, estableciendo un sentido unitario al universo mostrado. A través de ella, la forma de la expresión audiovisual se inserta en la forma de la expresión teatral, facilitando la interpretación de los contenidos al espectador, que dispone de la capacidad necesaria para comprender interrelación entre ambos mundos, puesto que vive inmerso en esa “cultura universal de la imagen” de la que habla Fouquet (2006), esto es, dispone de la competencia para comprender ese mundo híbrido – el mundo videoescénico– que se le presenta en el escenario. Se puede colegir, por tanto, que el mundo videoescénico se sustenta en la materialización física del mundo posible propuesto al espectador en la sala teatral.

2.1.6.2. La construcción del verosímil en el drama videoescénico

Tanto desde la Teoría del Teatro como desde la Narrativa Audiovisual lo verosímil se define en función de la relación que se establece entre el texto y el espectador. Depende, por tanto, de la recepción. Desde una perspectiva dramática clásica, la verosimilitud es “aquello que, en las acciones, en los personajes, en la

representación parece verdadero para el público, tanto en el plano de las acciones como en el modo de representarlas en el escenario” (Pavis, 2002, p.504). Esto exige al autor del texto dramático crear unos personajes cuyas acciones, desarrolladas en el espacio y el tiempo, produzcan el efecto y la ilusión de verdad. Esta noción de verosimilitud proviene de la *Poética* de Aristóteles en la que se afirma que la obra propia del poeta no es contar cosas que hayan ocurrido en la realidad, sino contar lo que podría ocurrir. Se entiende que cualquier acontecimiento es posible según la verosimilitud o la necesidad (Pavis, 2002). Lo verosímil no son hechos históricos, no son hechos reales, puesto que su única vinculación con lo real es lo que la mente creativa del autor concreto ha establecido para ese texto específico. Es decir, lo verosímil caracteriza las acciones que sean lógicamente posible según el encadenamiento, también lógico, de los distintos elementos de la historia y, por tanto, resultan necesarios para su desarrollo. Desde la perspectiva de la Narrativa Audiovisual, Jacques Aumont (1985) apunta que lo verosímil se refiere “a la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que se cuenta” (p.141). Aumont recoge la idea aristotélica de que la lógica del texto inserta al espectador en el verosímil, pero su definición del concepto recoge nociones que se extienden más allá del texto. El verosímil, además del funcionamiento lógico del propio texto, depende además de lo que denomina “opinión pública” y de su aparición en otros textos. Sólo se juzgará como verosímil, sostiene, una acción que pueda ser asimilada a una máxima, que entiende como “uno de esos modelos prefijados que, bajo la forma de imperativos categóricos, expresan lo que es la opinión pública” (p.142). Aplicado al relato cinematográfico, por ejemplo a *La diligencia* (John Ford, 1939), no sorprende ver al personaje de Ringo, interpretado por John Wayne, dedicado a perseguir a quien ha matado a su familia porque existe la máxima de la “ley del honor”, que obliga a su reparación. En *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) también se acepta que el detective Jack Gittes se empeñe contra viento y marea en descubrir al culpable porque existe la máxima de “hay que llegar al final de lo que se empieza”. Lo verosímil, por tanto, queda definido como una serie de reglas sobre las acciones de los personajes establecidas en función de máximas desde las que pueden ser

interpretadas. Estas reglas, reconocidas tácitamente por el espectador, se aplican, pero nunca son explicadas, aunque la lógica que hace funcionar la acción de los personajes deviene en gran medida de ellas. Si lo verosímil se define en función de estas máximas, dicho concepto depende también de otros textos realizados con anterioridad al texto que se ofrece a la mirada del espectador, que juzgará como verosímil aquello que ha visto en otros relatos audiovisuales o en otras representaciones teatrales. Personajes y acciones que vistos por primera vez han podido ser juzgados como inverosímiles, se aceptan como posibles en cuanto se han repetido en varios textos. Lo verosímil, en consecuencia, no sólo se establece por su relación con lo real o por la lógica interna de un texto concreto, sino también por su relación con otras ficciones. Cabe deducir que el verosímil que se construye a través de la relación intertextual no sólo implica elementos de la forma de contenido, sino también a la forma de la expresión. Es decir, la representación de personajes, acción, tiempo y espacio que se realizan en distintos textos también construyen el verosímil. La introducción de determinado ángulo en un plano, cierto movimiento de cámara, un montaje no habitual o cierta música extradiegética que no corresponde con la cronología de la historia o una escenografía teatral que construye la especialidad de un relato cinematográfico, como se propone en *Dogville* (Lars Von Trier, 2003) resultarían verosímiles para el espectador, pese a que su aparición en un primer relato pudiera causarles ciertos efectos distanciadores.

Teniendo en cuenta lo expuesto, se puede establecer que el verosímil del drama videoescénico se sustenta primero en el funcionamiento lógico, necesario y, por lo tanto, posible, del desarrollo de la acción dramática, lo que no lo diferencia de una representación teatral convencional; en los códigos de interpretación basados en imperativos categóricos que sostienen las máximas aceptadas por la opinión pública; y, finalmente, en la relación con otros textos, es decir, con otras representaciones teatrales en las que conviven el modo de representación teatral con el modo de representación audiovisual. Esto es, la presentación de un personaje desdoblado en el escenario y en la pantalla, sucesiva o simultáneamente, por ejemplo, será aceptada como verosímil por el espectador en el funcionamiento de ese mundo posible que nos presenta el drama

videoescénico, donde se dan cita la huella, la imagen y la presencia. La actividad del drama videoescénico se lleva a cabo, por tanto, a través de una semántica que se completa con una pragmática que establece las conexiones entre el mundo posible y la instancia real que lo constituye a partir de su recepción: el espectador, como propone Pozuelo Yvancos (1993) para el lector en su teoría de los mundos ficcionales de naturaleza literaria.

2.1.6.3. La ilusión audiovisual y la denegación de la ilusión en el teatro

La capacidad del cine para reproducir con extrema fidelidad el mundo real desencadena entre sus usuarios, desde el momento en el que consigue su estatuto artístico, un rechazo del realismo teatral, al que se considera a todas luces insatisfactorio. La sensación de verdad que se desprende de las imágenes proyectadas en una pantalla se opone a las pretensiones realistas de la escena, que son contempladas bajo la implacable losa de dos enunciados: el cine es igual a verdad y el teatro es igual a falsedad. Una de las características de las imágenes audiovisuales en general es una especie de *hibridismo* que las hace moverse entre la impresión de fidelidad total a la realidad y la capacidad que poseen para traspasar los límites de la misma y sumergirse en la creación de universos imaginarios (Pérez Bowie, 2004). Esta característica ya se encuentra en los inicios del cine si recordamos el fiel reflejo de la locomotora de *La llegada del tren a la estación* (Lumière, 1895) proyectada en el Grand Café des Capuchines, la sencilla historia de *El regador regado*, rodada por los mismos autores unos meses después, señalado como inicio del relato cinematográfico de ficción, y cualquiera de los fabulosos filmes rodados por George Méliès pocos años después, que muestran historias que nos trasladan a mundos donde habitan fantasmas, como en *Le manoir du diable* (Méliès, 1896), o seres imaginarios como en el conocido *Viaje a la Luna* (Méliès, 1902). Desde el reflejo de lo real a la fantasía, pasando por el relato de ficción, en cualquiera de estos filmes ya está presente esa capacidad de las imágenes audiovisuales para insertar al espectador en una ilusión mimética que, enfrentadas al teatro, hacen que éste se contemple como simulacro, desprovisto de esa capacidad de imitación casi perfecta. Jaume Melendres (2005)

advierde del poder de la imagen audiovisual cuando es confrontada con los elementos teatrales en el escenario: la imagen en la pantalla siempre aparece como la más verdadera (paradójicamente: pese a ser la más falsa). La representación audiovisual siempre prevalecerá sobre la representación teatral, puesto que la primera, continúa, “produce menos vértigo, tal y como lo demuestran en cada vuelo trasatlántico los pasajeros que atraviesan los océanos y están más atentos a la película que ponen en pantalla (aunque ya la hayan visto en casa) que al diálogo directo de las nubes en su azarosa y turgente copulación” (Melendres, 2005, p.67). Sin entrar a valorar lo afortunado o no de la metáfora, sí conviene rebatir algunos aspectos de la misma. Primero, el “diálogo” de las nubes no forma parte del mismo “texto” que la película que se está emitiendo en la pantalla del avión (en todo caso, serían dos “textos” diferentes sobre los cuales los pasajeros-espectadores deben optar; y, segundo, esa “copulación”, además de “turgente”, es “azarosa”, y esto último es lo relevante, puesto que nos está diciendo que no es una verdadera acción, regida por la causalidad o no, que se inserte en el desarrollo lógico de una historia. Por tanto, no despertará el interés del espectador más allá de una visión atmosférica o estética del fenómeno. Inserta en la lógica del drama videoescénico, la imagen audiovisual se torna videoescénica, esto es, se relaciona con los demás elementos teatrales para constituir unidades de sentido. Si bien es cierto, como afirma Bazin (2006), que “la ilusión en el cine no se funda como en el teatro en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino por el contrario, en el realismo innegable de lo que se muestra” (p.185), cada elemento de la escena, audiovisual o de naturaleza teatral, no remitirá a un referente externo, sino que halla su significación en relación con otros elementos de la misma. Nos remite, por tanto, a la misma historia, contada a través de la obligada relación de dos modos de representación que conforman un único texto. La convención teatral mantiene que el espectador se comporta ante la representación teatral como si todo ocurriese en un doble espacio: el de la vida cotidiana, que obedece a la lógica que preside la práctica social, a las leyes de la existencia, y el espacio del teatro, donde los códigos que lo rigen no lo afectan a él como individuo real, inmerso en un contexto socio-histórico determinado, puesto que no está “apresado por la acción” y puede asistir a su funcionamiento sin someterse a

esas leyes que se encuentran “expresamente negadas en su realidad forzada” (Ubersfeld, 1998, p.34). Frente a la ilusión mimética del audiovisual, por tanto, hay una denegación de la ilusión implícita en el teatro. En una representación teatral se nos muestran unos objetos y unos actores cuya existencia concreta es evidente. Sin embargo, mantiene Anne Ubersfeld, estas cosas y estos seres encuentran al mismo tiempo negados, puesto que, por ejemplo, una silla colocada en el escenario no es una silla instalada en la realidad del espectador. Éste no puede cambiarla de sitio ni sentarse en ella. Se encuentra ante una silla prohibida para él, puesto que “todo cuanto ocurre en escena es contagiado de irrealidad” (p.33). La pantalla presente en la escena, en el caso del drama videoescénico, también se ve afectada por ese contagio. En este caso el contagio es doble. Por un lado, se convierte en un elemento más de la escenificación, como la silla antes mencionada, y por otro, el contenido audiovisual, en principio marcado por la ilusión mimética propia del mismo, es negado al ser recibido como objeto escénico y se nos aparece, también, como vedado a la intervención del espectador. La imagen audiovisual, en consecuencia, también es negada, se teatraliza y es percibida desde la convención teatral. De este modo, la unidad de sentido propuesta por la sintaxis del drama videoescénico, adquiere toda su capacidad comunicativa.

2.2. Componentes fundamentales del drama videoescénico

El presente apartado pretende establecer las características y particularidades de los elementos básicos del drama videoescénico. Dado que éste se contempla como la escenificación del personaje, la acción, el espacio y el tiempo a través de medios convencionales del teatro junto con medios audiovisuales, se llevará a cabo una revisión de dichos conceptos atendiendo a esa doble dimensión. Éstos son elementos de la forma de contenido, pero también de la forma de la expresión en cuanto a que son escenificados en el espectáculo videoescénico atendiendo a los dos medios, el teatral y el audiovisual, a través de los cuales se comunica.

Esta investigación está obligada a tener en cuenta, además, la sustancia del contenido, esto es, la gente y las cosas ya transformadas por los códigos culturales del autor, y, particularmente, la sustancia de la expresión, esto es, la materialidad concreta de su manifestación, en este caso doble, teatral y audiovisual, en la medida en que contribuyan a la interpretación científica del personaje, la acción, el espacio y el tiempo, componentes del drama videoescénico que se contemplan como fundamentales.

2.2.1. Personaje y acción videoescénicos

La categoría personaje ocupa un lugar central tanto en el drama como en el relato audiovisual. A pesar de ser el elemento de más clara identificación por parte del espectador, se muestra como un territorio oscuro en la poética, aunque se trata de una de las categorías más necesarias (García Jiménez, 2003). El espectador medio lo percibirá e identificará con suma facilidad, sin embargo, y lo hará significándolo como persona, como un ser natural, sin percatarse de su artificialidad, de su naturaleza de constructo, de recurso dramático, artefacto construido por el autor del texto, el director y el actor que lo encarna, y que el espectador deberá reconstruir a lo largo de la representación (García Barrientos, 2001). Esta identificación del personaje con la persona se manifestará tanto en la producción, esto es, en la construcción del mismo por parte de los autores, como en la recepción por parte del espectador, que lo interpretará intuitivamente como vinculado con lo real, como un ser que, si bien forma parte de una ficción, se manifiesta como si formase parte del mundo experimentado por el espectador. Sin embargo, el personaje fue en su origen una máscara (*prósopon*, *persona*), que correspondía en el teatro griego al papel dramático. A través del uso del término en el teatro latino, la máscara griega, que le servía de altavoz al actor, al que se denominaba *personabat*, fue adquiriendo el significado de ser animado, de trasunto de persona, de tal modo que el personaje acaba adquiriendo la condición de ilusión de ser humano (Pavis, 2002). El cine hereda esta concepción mimética del personaje procedente del teatro, aunque, afirman Aumont y Marie (2006), durante los primeros años del llamado cine primitivo, “el actor encarnó más bien

un tipo social, una figura, un estereotipo (el militar y la niñera, por ejemplo), que una entidad psicológica con todas las de la ley” (p.167).

Esta identificación entre personaje y persona que se produce tanto en el teatro como en el audiovisual continúa en el drama videoescénico y tanto el personaje que aparece en el escenario como el que aparece en pantalla registrado por la tecnología audiovisual se interpretan, tanto en su producción como en su recepción, como trasuntos de persona, como seres que habitan el mundo de la ficción y que se comportan como lo harían los espectadores en la vida real, apelando a los procesos psicológicos de identificación y proyección. El espectador se conmueve porque es como el personaje o éste es como el espectador y el universo mostrado en la escena a través de la actividad del actor sobre las tablas o de su imagen proyectada o de las imágenes de otros personajes fomenta su inmersión más allá de los eventuales efectos distanciadores que pueda proponer la representación. La presencia del personaje escénico junto con la ausencia del personaje audiovisual, si bien ausencia registrada por la cámara, configuran un todo significativo, formado por imagen y presencia del personaje y de las acciones que lleva a cabo, que sustenta el concepto de personaje videoescénico. Sin embargo, para llegar a este punto, esta investigación necesita rastrear el itinerario que ha seguido la evolución de la noción de personaje.

2.2.1.1. La evolución de la noción de personaje

Para el teatro griego, el personaje era la máscara (*prósopon*), el papel desempeñado por el actor, y no se refiere en ningún modo al personaje creado por el autor dramático, como hemos apuntado. El actor queda netamente diferenciado de su personaje. No hay identificación. Se entiende como su ejecutante y no como su encarnación. “La tragedia clásica no conocía personajes sino actores”, escribe García Jiménez (2003, p.277). Esto da cuenta de una práctica teatral que va de Grecia a Roma y que se recupera más tarde en los siglos XVI y XVII en los entremeses isabelinos y en la comedia dell’arte en la que el actor no encarna una identidad definida, sino que aparece como “una especie de ideograma en movimiento” en la que la máscara, más que un emblema de ilusión, “se ofrece al

espectador como signo de una realidad diferente a la vida cotidiana, desmesurada hasta la mueca en la comedia, enigmática hasta el símbolo en la tragedia” (Abirached, 1994, p.23). Sin embargo, en el teatro occidental se produce lentamente una inversión completa de esta perspectiva: el personaje se identificará cada vez más con el actor que lo encarna y se transformará en una entidad psicológica y moral similar a los seres humanos, destinada a producir en el espectador un efecto de identificación (Pavis, 2002). Esta transformación comienza a dibujarse desde el Renacimiento y el Clasicismo con la aparición del individualismo burgués y alcanza su apogeo entre 1750 y fines del siglo XIX. La dramaturgia burguesa ve en esa individualidad del personaje la representación de su papel central en la producción de bienes e ideas. El personaje quedará vinculado de este modo a una dramaturgia burguesa que tiende a convertirlo en “el sustituto mimético de su conciencia” (Pavis, 2002, p.335). Lo que le sucede a los personajes “los ilustra, pero no los conforma. El personaje es una esencia psicológica, antes de actuar y con independencia de la acción” (García Jiménez, 2003, p.277). Sin embargo, ésta evolución es lenta. En Shakespeare, por ejemplo, el personaje muestra las dificultades para erigirse en individuo libre y autónomo. A principios del siglo XVIII el personaje, todavía sin enfrentarse a las tradiciones feudales, se agarra a las formas codificadas de *La comedia dell’arte*. Según Patrice Pavis (2002), “sólo con Diderot y su drama burgués el personaje se transforma en una *condición* y deja de ser un *carácter* abstracto y puramente psicológico” (p.335). La patria, el trabajo y la familia -estamos en el siglo XIX- se convierten en los medios donde los personajes, copiados de la realidad, evolucionan hacia el naturalismo (Zola en la novela, Chéjov en el teatro). Como respuesta al naturalismo, el personaje se disuelve con el Simbolismo en un mundo habitado por sombras, colores y sonidos. La “misión específica” del teatro que se hace en Europa desde la antigüedad es “referir todo el proceso de la representación a la actividad de los personajes, integrada en un conjunto coherente, que se denomina fábula” (Abirached, 1994, p.56). Ya en el siglo XX, el personaje se torna colectivo en la dramaturgia expresionista y, particularmente, en Brecht, se libera de las necesidades de la fábula aristotélica. Dejando de estar sometido a ella, “señala la culminación de su puesta en escena” (Pavis, 2002,

p.335) y apunta a una concepción dialéctica de las relaciones entre personaje y acción.

2.2.1.2. Dialéctica entre personaje y acción

En el drama y en el relato de enunciación audiovisual el personaje es “componente representante y representado, *doblado* en el plano de la expresión y en el del contenido, a la vez persona ficticia y persona real”, como afirma García Barrientos (2001, p.154), y se nos aparece directamente vinculado al actor que lo encarna. El personaje es el soporte de la acción dramática y se define por su participación en lo que ocurre en un determinado espacio y en un tiempo y ante un público. Es decir, el personaje es sujeto de acciones y también de discursos, particularmente verbales, concebidos éstos también como acción, que entran en relación con los demás componente fundamentales, tanto del drama como del relato de enunciación audiovisual. Todo personaje teatral realiza una acción de la misma manera que toda acción necesita, para ser escenificada, unos agentes, tanto si son efectivamente trasuntos de personas o son actantes, es decir, conceptos definidos por la posición que ocupan en el desarrollo de la acción, siguiendo a Greimas (1973). De esta constatación “proviene la idea –válida tanto en el teatro como en el relato– de que entre la *acción* y el *carácter* existe una relación dialéctica” (Pavis, 2002, p.335).

Siguiendo este postulado, la presente investigación aborda el personaje unido a la acción, teniendo en cuenta los trabajos de Pavis (2000; 2002; 2007) y de García Barrientos (1991; 2001; 2004; 2007) por encima de otros autores, que como Chatman (1990) o Casetti y Di Chio (1996), lo abordan en torno al establecimiento de la categoría *existentes*, definida como “todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia: seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, etc.” (Casetti y Di Chio, 1996, p.173), en la que se recogen, junto al personaje, una subcategoría a la que denominan ambiente, definida como “el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo: en otras palabras, es lo que diseña y llena la escena, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y focalizada de los

personajes” (p.176). Esto es, la categoría ambiente hace referencia directa al espacio. Obviamente, la acción del personaje se desarrolla en el espacio, pero también en el tiempo que, sin embargo, dichos autores establecen en una categoría diferente. El personaje vinculado a la acción, como se ha apuntado, contempla a su vez que ésta se lleva a cabo en al menos un espacio y en un tiempo determinado.

Sin embargo, en esta relación, que con Pavis (2002) hemos denominado dialéctica, personaje y acción han tenido mayor o menor importancia en determinados momentos históricos. Se pueden destacar tres modalidades de esta vinculación:

a) La acción se considera el elemento principal en esa relación con el personaje. Se trata de la tesis de Aristóteles en la Poética, en la que afirma que los personajes no actúan o hablan para imitar su carácter, sino que reciben su carácter en razón de su acción, “de tal modo que los actos y la fábula son el fin de la tragedia y este fin, por encima de todo, es lo principal” (citado en Pavis, 2002, p.335). El personaje se concibe, por tanto, como un agente de la acción. Lo esencial de este agente es mostrar las distintas fases de su acción en una intriga bien encadenada. Hoy, en el teatro y, fundamentalmente, en el audiovisual, prima esta concepción de la acción como motor del relato. Se presentan las acciones de una forma objetiva, asumiendo al espectador como observador, y se muestran series de acciones físicas sin preocuparse por justificarlas mediante un estudio psicológico de las motivaciones del personaje. Es decir, la acción antes que el personaje, que se nos muestra sometido a ella. Es el caso de los relatos canónicos de Hollywood regidos por la causalidad y la transparencia narrativa, de los que da cuenta el Modo de Representación Institucional (Burch, 2004).

b) La acción es la consecuencia secundaria de un análisis caracterológico. En esta modalidad el drama o el relato no se detienen en explicar la relación de ambos elementos, y se centran en la construcción del personaje a través, en la mayoría de los casos, de su discurso verbal. Ésta es la concepción de la tragedia francesa del siglo XVII. Racine presenta a su personaje como esencia moral, cuyo valor reside en su ser trágico. No tiene necesidad de pasar a la acción, puesto que

él es en sí mismo acción. “El hacer se vacía –en afirmación de Barthes–, el lenguaje se llena” (Pavis, 2002, p.336). En el siglo XIX, con el naturalismo, el personaje se presenta como un ser autónomo, una sustancia determinada por un medio económico-social, que se basta a sí misma y sólo se mezcla con la acción en tanto que consecuencia y sin poder incidir libremente en su desarrollo.

c) La acción y el actante (el agente de la acción) dejan de estar en pugna. Acción y actante-personaje se complementan. Se trata de la teoría estructuralista del relato, de la que ya hemos dado cuenta en esta investigación. El personaje se identifica con una esfera de acciones que le pertenece propiamente. Es Vladimir Propp (1992) quien en *Morfología del cuento* abre esta perspectiva dialéctica del personaje en relación a la acción, entendiéndose la acción como el paso de una situación a otra, caracterizadas ambas por la lucha y el conflicto de intereses entre los personajes que llevará a Greimas a establecer su modelo actancial, del que se dará cuenta en el siguiente epígrafe.

2.2.1.3. Personaje y actante

El modelo actancial, aunque García Barrientos (2005) nos advierte de que dista mucho de haber sido aceptado unánimemente por la crítica, puesto que puede ser discutida esa estructura elemental de la significación que lo sustenta, sí se nos muestra, debido a su alto grado de abstracción, como una herramienta eficaz para determinar la estructura de acciones básicas de cualquier obra en concreto, sea literaria, gráfica (como un cómic), narrativa de enunciación audiovisual, dramática o, como en el caso que nos ocupa, videoescénica, puesto que se trata de interpretar la ficción a través de los nexos estructurales que mueven la acción, independientemente de la naturaleza de los respectivos discursos.

Este modelo se ha abordado de modo general en anteriores epígrafes, pero, en relación al personaje y la acción, conviene recordar que un actante puede ser un personaje o bien una abstracción o un concepto, como la libertad o la ley del honor, que se definen por su contribución al desarrollo de la acción, de modo que no hay acción sin actante, ni actante sin acción. El modelo establece tres ejes

actanciales compuestos de seis actantes. El eje Sujeto-Objeto se plantea como el eje básico sobre el que se sustentan dos ejes auxiliares, el eje Destinador-Destinario y el eje Ayudante-Oponente, respectivamente. El sujeto, dotado de mayor o menor competencia, se define como aquel actante que desea y se dirige a la consecución del Objeto, desarrollando una performance y recibiendo por ello una sanción; el Destinador se entiende como aquel actante que establece el mandato que hace que el Sujeto emprenda el camino hacia el Objeto, mientras que el destinatario es aquel actante que se beneficia de la consecución del Objeto por parte del Sujeto; Ayudante y Oponente establecen una serie de acciones que intervienen en favor del Sujeto, el primero, o en detrimento del mismo, el segundo. Para señalar su importancia operativa e interpretativa del modelo actancial se va a proceder a la revisión de personajes y acciones en distintos relatos de enunciación audiovisual y obras teatrales.

2.2.1.3.1. El actante en el relato audiovisual: La diligencia, Hampa dorada, Matrix y En construcción

Casetti y Di Chio (1996) proponen el modelo actancial para explicar el funcionamiento y la organización de la estructura narrativa del western *La diligencia* (John Ford, 1939), destacando como Sujeto al personaje de Ringo que se dirige a la búsqueda de la venganza (el Objeto) sobre aquellos que han asesinado a su familia. Ringo es competente para ello, puesto que sabe hacer (es un buen tirador), quiere hacer y debe hacer, aunque la performance se encuentra suspendida en gran parte de la película al serle retirada por el comisario que viaja con él en la diligencia que da título al film. Una vez conquistado el poder hacer por su buen comportamiento ante la defensa de la diligencia del ataque de los apaches, podrá enfrentarse al asesino de su familia, es decir, conseguir el Objeto. La sanción final se manifiesta como recompensa al obtener la libertad y el amor de Dallas, la mujer que ha conocido durante el trayecto de la diligencia. El destinatario, la fuente del Objeto (la venganza) se nos aparece en forma de una máxima: La ley del honor, en la medida en que de ella se deriva la venganza, por encima de la ley del Estado representada en el comisario. El Destinario de la

acción de Ringo, en tanto que beneficiario del acto, es el propio Ringo como Sujeto. El eje Ayudante-Oponente está constituido por diferentes personajes. Actúan como ayudantes, en distintas fases de la acción: el comisario, cuando lo libera; el doctor, que se enfrenta a los pistoleros; Dallas, que lo impulsa a la huida del comisario, el Séptimo de Caballería, que lo rescata junto a los demás ocupantes de la diligencia de morir bajo los disparos de los apaches. Actúan como oponentes: el propio comisario, cuando lo retiene en la diligencia para entregarlo a la justicia; los apaches, que retrasan su camino; y, sobre todo, el pistolero que mató a su familia.

El modelo actancial da cuenta de las estructuras narrativas más típicas, como destacan Casetti y Di Chio (1996), que se sustentan bajo la causalidad narrativa del llamado Modo de Representación Institucional (Burch, 2004). En *Hampa dorada* (Mervin LeRoy, 1931), un relato canónico de cine negro, se puede establecer el eje actancial básico en torno a un delincuente de poca monta llamado Rico, como Sujeto, que se dirige hacia un Objeto, la conquista del poder de la mafia en la ciudad, cuyo Destinador es la ambición de poder, y destinatario el propio Rico como beneficiario de la acción. Ocupan posiciones de ayudantes sus compinches, otros delincuentes sobre los que ejerce su influencia, y la de oponentes, Joe, su amigo de juventud, que quiere dedicarse al baile, y que finalmente lo traiciona influido por su novia bailarina, los jefes de otras bandas y, claramente, la policía. En un film diferente y más reciente, como *Matrix* (Andy Wachowski, 1999), el modelo actancial se presenta igual de efectivo para explicar la estructura narrativa al señalar a Neo como Sujeto que persigue un Objeto, la salvación del mundo tras la destrucción de Matrix, el sistema informático que tiene sojuzgada a la raza humana, convertida en fuente de energía para su funcionamiento. La posición de Destinador la ocupa la Humanidad que, encarnada en Morpheo, establece el mandato que encamina a Neo hacia el Objeto. La posición de Destinatario la ocupa la civilización humana, que se beneficia de la consecución del Objeto por parte del Sujeto, que irá adquiriendo durante el transcurso de la acción la competencia necesaria para llevar a cabo la performance (la descarga de habilidades para la lucha a través de programas informáticos, por ejemplo). Como ayudantes actúan, por un lado, los habitantes de Zion, ciudad

subterránea donde se han refugiado los humanos, y los tripulantes de la nave Nostromo, encabezados por Morpheo y Trinity, y por otro lado, el Oráculo y el destino, que lo han señalado como el elegido que salvará al mundo. Como oponentes actuarán Matrix y todos los seres informáticos creados por ella, particularmente el Agente Smith, y Cifra, uno de los tripulantes de la nave, que lo traiciona.

Sin embargo, más allá del relato canónico, el modelo actancial también se muestra eficaz para explicar otro tipo de film, aquel que bajo el Modo de Representación Moderno (Burch, 2004) rompe con la causalidad narrativa y propone la desintensificación dramática a través de una lógica cronológica, ya no regida por la causalidad, sino por el transcurso del tiempo, como ocurre en *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), un film documental que muestra la rehabilitación de un barrio marginal de Barcelona a través de imágenes de sus habitantes (prostitutas, mendigos y personas de extracción humilde) que observan la demolición de los edificios del barrio y la posterior construcción de nuevos espacios por parte de diferentes cuadrillas de obreros. El título del film es indicador de la lectura, al señalar un proceso, expresado en la utilización de un determinado tiempo, el gerundio, del verbo construir. La aplicación del modelo actancial presenta a un Sujeto colectivo, los obreros, empeñados en la consecución de un Objeto, la transformación del barrio, que se nos presenta, además, como territorio explícito de la acción del Sujeto, que es competente (posee destrezas y habilidades en demolición, encofrado, albañilería, enlucido, alicatado, carpintería, etc.) para llevar a cabo la performance. Ocupa la posición de Destinador la idea de progreso, expresada a través de la verbalidad de los obreros, que hacen referencia explícita a la intención del ayuntamiento por mejorar el barrio. Como beneficiario de la acción del Sujeto, esto es el Destinatario, aparece la ciudad, personificada al final del film con la aparición de los nuevos habitantes del barrio, personas de clase media a tenor de su vestimenta, sus acciones y su expresión verbal, que sustituyen a los seres marginados que antes lo habitaban, que se verán perjudicados por la acción del Sujeto. Estos actúan como oponentes en ocasiones, si bien de forma pasiva, puesto que aparecen como meros observadores que retrasan la transformación del barrio. El tiempo es el verdadero oponente de la acción del Sujeto. No sólo porque hay una

temporalidad limitada, unos plazos establecidos en los que debe realizarse la transformación, sino también, de modo explícito, al aparecer durante las obras unos restos del pasado con valor arqueológico que impiden el desarrollo de las obras, esto es, la actividad del Sujeto. No se pueden establecer ayudantes específicos más allá de la propia competencia de las cuadrillas de obreros que aparecen en las distintas fases de construcción del edificio y de la decisión manifiesta de la administración de llevar a cabo la transformación del barrio.

2.2.1.3.2. El actante en el drama: La casa de Bernarda Alba y Barcelona, mapa de sombras

Si el modelo actancial se muestra como una herramienta eficaz para determinar las estructuras de la narración cinematográfica, también lo es para establecer el funcionamiento estructural del drama, como propone García Barrientos (2001) al establecer los ejes actanciales de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (1997). García Barrientos señala al personaje de Adela como Sujeto que tiene como Objeto la libertad, el amor, el deseo, el sexo, valores encarnados en la figura de Pepe El Romano, personaje ausente, pero verbalizado por los personajes patentes. Como Destinador, señala la naturaleza humana, que la empuja hacia la consecución del Objeto. Como beneficiario de la acción de Adela aparece ella misma y, por extensión, la mujer oprimida o, más allá, la humanidad oprimida. Como oponente actúan la autoridad, la represión encarnada en Bernarda Alba, que ha decretado años de luto y encierro para sus hijas, y Angustias, que, compartiendo el mismo deseo, se enfrenta y traiciona a su hermana. Como ayudantes, García Barrientos establece a María Josefa, la abuela loca, que sirve de espejo y refuerza las ansias de libertad del Sujeto. Los demás personajes, Poncia y las hermanas, ocupan posiciones cambiantes entre ayudante y oponente en determinados momentos de la acción.

Del mismo modo, la aplicación del modelo actancial desvela la estructura de una obra de teatro reciente, como *Barcelona, mapa de sombras* de Lluïsa Cunillé (2006), reconocida autora a la que se concedió en 2010 el Premio Nacional de Literatura Dramática, otorgado por el Ministerio de Cultura del

gobierno español. *Barcelona, mapa de sombras* se escribió dentro de una propuesta autoral de la Sala Beckett de Barcelona denominada “L’acció té lloc a Barcelona”. Parte, por tanto, como una obra de encargo que propone tratar espacios específicos de la ciudad de Barcelona. Sin embargo, el título de la obra nos indica algo más. Si bien nos sitúa en un lugar concreto, una ciudad con sus calles, parques y edificios emblemáticos, también nos habla de otra cosa. Nos habla de la representación de esa ciudad (¿qué es un mapa si no una representación?), y nos dice también que esa representación es una representación de sombras, una representación de la parte oscura, secretamente personal (y subjetiva, como toda representación) de esa ciudad. El novelista Ricardo Piglia (2006) afirma que todo relato esconde entre sus pliegues una historia secreta y que es esa historia secreta la que, finalmente, le da todo el sentido. El espectador de *Barcelona, mapa de sombras* se ve abocado a descubrir la historia secreta, a completar la significación de cada una de las escenas que componen la obra, a vincularlas a través de determinados conectores dramáticos diseminados estratégicamente en su estructura, a participar activamente en la construcción del sentido. Éste es uno de los rasgos definitorios de esa poética de la sustracción, marcada por la omisión y la ocultación, que definió José Sanchis Sinisterra (2002), maestro con el que se formó la autora de la obra. En *Barcelona, mapa de sombras* el sentido se encuentra en lo que callan y ocultan los personajes más que en lo que efectivamente dicen o hacen. El espectador asiste a la representación obligado a articular posibilidades a partir de la acción y la verbalidad. Obligado a interpretar los silencios. La historia secreta, como propone Piglia, sólo se desvela al final de la representación. Es entonces cuando se unen todos los cabos, cuando esa historia de una pareja de jubilados que quiere echar a los tres inquilinos que alquilan las habitaciones de su piso del Ensanche barcelonés para pasar a solas los últimos meses de vida del marido enfermo, adquiere su verdadera y esclarecedora dimensión.

En *Barcelona, mapa de sombras* el matrimonio (los personajes denominados Él y Ella) ocupan la posición de Sujeto que se dirige a garantizar la supervivencia de Ella tras la muerte del marido. Por ello inicia la negociación con los inquilinos. Esa supervivencia ocupa la posición de Objeto. Este deseo y su

actuación activa la performance del matrimonio que, como Sujeto, está dotado de competencia (tiene la capacidad de hacer: son los propietarios del piso), actúa bajo un mandato (la moral individual y el deber de supervivencia como máximas) y obtiene una sanción (una retribución, una recompensa: Ella, usurpando la personalidad del marido tras su muerte, podrá cobrar la pensión). Ante lo dicho, el eje Destinador-Destinario queda claramente establecido. Es esa moral individual la que establece el mandato y establece el itinerario del matrimonio. Como Destinatario de la acción aparece uno de los componentes del Sujeto, Ella, beneficiaria última de la acción desplegada hacia el Objeto. La posición de Oponentes la ocupan los inquilinos representados en las tres primeras escenas, puesto que tratan de demorar su partida, dificultando la consecución del Objeto. El Médico, que dejará de firmar el parte de defunción de Él para que Ella pueda suplantarle y así cobrar la pensión, opera de Ayudante en la penúltima escena.

Se ha asistido a una historia sobre la impostura a la que lleva la incapacidad de los personajes para comunicarse entre ellos. Sólo al final, en la cercanía de la muerte, los personajes se desvelan tal como son ante el espectador y ante ellos mismos. Paradójicamente disfrazados, él de mujer y ella de hombre, como dos criadas *genetianas* de sí mismos. Sin embargo, tras confesarse ocultaciones íntimas, escondidas durante años de insustancial matrimonio, casi propias de un melodrama, él se guarda un secreto aparentemente baladí: no le entregó el perrito perdido a la soprano María Callas cuando ésta interpretó *La Bohème* en el Liceo, donde él trabajaba, como siempre le había contado a su esposa. El desvelamiento no es completo, por tanto. A fin de cuentas, la impostura siempre ha formado parte de sus miedos. “Yo nunca he dicho la verdad y nunca he estado solo”, le dice el marido a uno de sus inquilinos (Cunillé, 2006, p.48).

El modelo actancial se muestra como una herramienta interpretativa válida para interpretar la contribución del personaje audiovisual y el personaje dramático en la acción del relato y el drama, respectivamente, de igual forma que se mostrará eficaz para establecer la estructura de acciones del personaje videoescénico, puesto que apunta una visión de éste como forma de contenido, más allá de la forma de la expresión, que en el drama videoescénico posee esa

doble naturaleza de la que venimos hablando: teatral y audiovisual, y de la que daremos cuenta detallada en siguientes epígrafes de esta investigación.

A pesar de la indudable utilidad del modelo actancial para interpretar la estructura de acciones, en el teatro hay algo que permanece por encima de toda función y de toda variación del paso de una posición actancial a otra. Este algo permanente es la realidad corporal del actor, que encarna al personaje y que lleva a cabo sus acciones dentro de una ilusión referencial, ya que “el signo teatral posee el doble estatuto de ser conjunto semiótico y referente construido del texto teatral” (Ubersfeld, 1998, p.88). El personaje, sustentado en el cuerpo del actor, es el centro productor de sentido (Jitrik, 2007) de la representación, puesto que a partir de él se experimentan todos los demás elementos de la escenificación, incluyendo aquellos que provenientes del audiovisual. La afirmación de Ubersfeld sobre el sentido del comediante en el teatro, al que define como “el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos” (p.89), adquiere una importancia sustancial si se toma en consideración respecto al drama videoescénico, puesto que es la presencia real del actor sobre el escenario en interacción con las imágenes proyectadas, que dan cuenta de personajes y espacios, la que sustenta la significación del drama videoescénico.

2.2.1.4. El personaje videoescénico y el actor

Si el personaje dramático se define como “la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel” (García Barrientos, 2001, p.155), el personaje del drama videoescénico se concibe como el personaje ficticio encarnado en la persona videoescénica, un actor que representa un papel en la escena y que también es doblado a través de la tecnología digital, adquiriendo la capacidad de relacionarse, indistintamente, con otros personajes, a su vez presentes en la escena y/o registrados audiovisualmente y proyectados en una pantalla o cualquier otro soporte de proyección. En esta definición se establecen distintos planos del personaje videoescénico. La persona diegética, el personaje ficticio, la forma de contenido, es encarnado por el actor, tanto en el escenario como en el registro audiovisual proyectado, dando lugar al

personaje videoescénico, forma de la expresión. La ecuación PERSONAJE DRAMÁTICO = PERSONAJE FICTICIO + ACTOR resulta válida también si se sustituye el término PERSONAJE DRAMÁTICO por el de PERSONAJE VIDEOESCÉNCIO. Ambos coinciden en la forma de contenido, sin embargo, no en la forma de la expresión, puesto que el personaje videoescénico se sustenta no sólo a través del modo de representación teatral, sino también a través del modo de representación narrativo de enunciación audiovisual. El actor que desarrolla su tarea en el drama videoescénico se verá abocado, por tanto, a desdoblarse en escena y en pantalla, a relacionarse con otros actores que encarnan a personajes que sólo aparecen en la proyección o, al menos, con el registro audiovisual de espacios y objetos.

Concebido de este modo, el personaje dramático, el personaje audiovisual, el personaje videoescénico, se diferencian absolutamente del personaje literario, construido sólo con palabras, personaje sólo ficticio, como establece García Barrientos (2001), que viven gracias a la imaginación del lector que traduce las palabras en su mente. O dicho de otro modo, el personaje literario es un nombre sobre el que se establecen unos atributos, sus rasgos de carácter, los sentimientos y las acciones (Aumont y otros, 1985). Los personajes representados, por el contrario, apenas aparecen descritos en el texto, puesto que están destinados a la escenificación. Es el cuerpo del actor el que le confiere identidad a través de su gestualidad, su movimiento y su voz. En el personaje representado existe una tensión fundamental entre lo real y lo imaginario, entre lo representado ante el espectador y la ficción que lo sustenta, como refleja Abirached (1994) cuando dice: “El cuerpo del actor, presupuesto y reclamado por el personaje, se ausenta de sí mismo al prestarse a éste y, por otra parte, el personaje, convertido en materia visible, se abstrae de la realidad y funciona en el espacio en el cual se instala como una imagen de carne, jeroglífico sonoro y moviente” (p.92). El personaje representado carece de pasado y de futuro, se reduce a lo que el actor nos presenta de él, puesto que su existencia es discontinua: deja de existir en las elipsis temporales y cuando está fuera de escena (García Barrientos, 2001). Sin embargo, el actor, la persona real, y la persona ficticia, el personaje como forma de contenido, siguen existiendo: el uno permanece a la espera en el camerino o

entre bastidores, el otro continúa consumiendo su tiempo en la elipsis. Si su existencia es discontinua, su naturaleza se muestra incompleta porque, primero, no es el personaje el que comparece en escena, sino el actor que lo encarna; segundo, porque el personaje, como ente de ficción que es, no muere nunca, es decir, es incompleto porque no se agota y cierra su sentido; y tercero, porque encuentra infinitas vidas en la actividad expresiva de los distintos actores que lo encarnan (García Jiménez, 2003).

A veces la vinculación de un personaje con uno u otro actor es tal que conserva su marca. De modo que en Francia el personaje de *El Cid* de Corneille permanece unido a la encarnación que de él hizo el actor Gerard Phillipe en los años cincuenta en una puesta en escena del gran director Jean Vilar, hasta el punto de que el actor solicitó ser enterrado con las ropas del personaje tras su muerte que se produjo en 1959. O en Gran Bretaña, el personaje de Hamlet asociado indisolublemente al actor Laurence Olivier. O en España, la actriz Nuria Espert vinculada para siempre a la *Yerma* de García Lorca, estrenada en 1971 con puesta en escena del argentino Víctor García, de gran repercusión en la época. O, más recientemente, en 2009 y también en España, la actriz Blanca Portillo asociada ya a su interpretación femenina de *Hamlet* bajo la dirección del esloveno Tomaz Pandur, personaje que, por otro lado, también interpretó Nuria Espert en *La tragedia de Hamlet*, dirigida en 1960 por Armando Moreno. El personaje teatral puede ser asociado a un actor o actriz determinado, sin embargo, hay muchos Hamlet, muchas Yermas, muchos Cid, tantos como actores o actrices los interpreten. Esto no suele suceder con el personaje audiovisual, que una vez fijado en el celuloide o en formato digital, no conoce ninguna variación, salvo en el caso de los *remakes* (no son excepciones determinadas sagas de películas, como las de James Bond o Batman, puestos que se tratan de historias distintas y, por lo tanto, vividas por personajes diferentes encarnados, efectivamente, por distintos actores). En el teatro un personaje de la misma obra puede ser encarnado por un actor u otro, o incluso por el mismo actor en distintas épocas de su vida, o por distintos actores en distintos momentos de la vida comercial de la obra. En el drama videoescénico, en el que se dan cita personaje escénico y su doble audiovisual, éste último estará en función del primero y sólo tendrá sentido en ese

drama videoescénico concreto, puesto que es el mismo actor el que se desdobra en escenario y pantalla.

Además, en el teatro, un mismo actor puede representar distintos personajes por decisiones creativas del director, como ocurre en *A trozos, tragedia del hombre solo* (2010) de Gustavo Montes, en el que un actor interpreta sucesivamente a diferentes personajes que han experimentado circunstancias de violencia en un mundo apocalíptico, o por imposiciones económicas, como ocurre en las puestas en escena de algunas obras clásicas, en las que un mismo actor interpreta a determinados personajes secundarios desde el criado al soldado.



Imagen 5. Interacción entre personaje escénico y personaje audiovisual. *Nosotros, hijos de la guerra* (2011) de la compañía Simbiontes. Cortesía de la compañía.

En el drama videoescénico el actor puede desdoblarse en el escenario y en pantalla, llegando incluso a establecer diálogos con su doble ficticio registrado audiovisualmente o con el doble ficticio de otro personaje, como ocurre en *Nosotros, hijos de la guerra* (2011) de la compañía Simbiontes (ver imagen 5). De este modo se incide en el carácter artificial del personaje representado, puesto que la actuación del actor no puede producir “imágenes verdaderas” más que

utilizando medios totalmente contrarios a su naturaleza. “Sed falsos, falsos, falsos, de punta a cabo; es el único modo de ser verdaderos”, escribe Gordon Craig a finales del siglo XIX (citado por Abirached, 1994, p.75), afirmación que Diderot (1995) ya explicó en el siglo XVIII en la *Paradoja del comediante*: “Pero el actor no es el personaje, sino la representación del mismo, hecha de modo tan perfecto que se la toma por el personaje mismo. La ilusión domina al espectador, pero nunca al actor” (p.14). El trabajo del actor se fundamenta, utilizando el título de la obra de Diderot, en una paradoja. Se trata de asumir una operación que se sabe fraudulenta para “hacer nacer lo verdadero a partir de lo falso y hacer creíble la mentira” (Abirached, 1994, p.73). La paradoja se acrecienta en el drama videoescénico, puesto que la presencia física del actor ya no es continua, al ser sustituido en determinados momentos de la acción por su reproducción audiovisual o, incluso, por su doble virtual, generado a través de procedimientos informáticos. Respecto a esto, escribe Patrice Pavis (2000):

A riesgo de confundir su cuerpo real con su cuerpo virtual, de estar tan presente como ausente, el actor del futuro cercano está buscando otro cuerpo y, sobre todo, otra concepción del cuerpo. A este estadio del saber y de la tecnología le corresponde el deseo de un cuerpo renovado, fantasmado distintamente, fuente de gestos y emociones rejuvenecidos: no es imposible que otro cuerpo nazca de la espuma de los números (p.60).

2.2.1.5. El carácter del personaje videoescénico y el espectador

2.2.1.5.1. Caracterización y carácter

La caracterización de los personajes se concibe como una labor esencial en la construcción de un drama o de un relato. Éstos proporcionan al espectador los medios y la información necesarios para percibir el universo dramático que se dispone ante su mirada, estableciendo el efecto de realidad a través de la organización de la verosimilitud del personaje (caracteres en la terminología aristotélica) y sus acciones (Pavis, 2002). De modo indirecto, la caracterización aclara las motivaciones que llevan a actuar al personaje, particularmente aquellas

que tienen que ver con la exposición de los conflictos. Sin embargo, la información sobre dichas motivaciones no termina de ser completa, puesto que el personaje es presentado de tal modo que el espectador, a través de mecanismos psicológicos de identificación y proyección, saque sus propias conclusiones respecto a las acciones que llevan a cabo los caracteres.

Etimológicamente, el carácter, afirma García Jiménez (2003), hace referencia a la forma de tallar las estacas que delimitaban los campos y, por extensión, pasó a significar el deslinde mismo de los campos o las villas. Aplicado al teatro se identificó con la máscara, cuya inalterable expresión tenía como utilidad “deslindar” el papel asignado a cada uno de los actores. Con el transcurso del tiempo, en el mundo occidental los caracteres designaron las peculiaridades individuales de los personajes en las artes escénicas y, posteriormente, en el cine, que lo insertan en la ilusión de realidad que plantea la ficción. Cada dramaturgia desarrolla una idea específica de la caracterización de modo que se puede observar, por ejemplo, que el teatro clásico, que concibe al hombre de un modo esencialista y universal, no necesita caracterizar ni material ni sociológicamente al personaje, o que, la comedia dell’arte desarrolla los caracteres a través de una tipología de máscaras por las que, a través de la convención, son conocidos los personajes, mientras que el teatro naturalista del siglo XIX se empeña en describir con detalle las condiciones de vida de los caracteres y en explicar su evolución en el medio en el que desarrollan sus acciones (Pavis, 2002).

Conviene destacar que entre los autores y teóricos contemporáneos existen diferentes posturas respecto al estudio de los personajes como caracteres, que van desde una crítica radical a tratar a los personajes como si fueran seres de la vida real con una dimensión psicológica a admitir cierto grado de verdad y de consistencia mimética del personaje, vinculado al pacto de verosimilitud, como “soporte de conservación y transformación del sentido en el relato” (García Jiménez, 2003: 302). Si bien, parece que hay cierto consenso en la adopción de esta última postura en la mayoría de autores, conviene advertir con Anne Ubersfeld (1998) que al personaje “no se le debe confundir con el discurso psicologizante o hasta psicoanalítico que sobre él se pueda construir (...). Lo peligroso de estos discursos radica en que nos ofrecen una función de disfraz, de

disimulación del verdadero personaje. Estos discursos aíslan al personaje del conjunto del texto y de los otros conjuntos semióticos contruidos por los restantes personajes” (p.89).

Si bien es necesario adoptar las precauciones oportunas desde una perspectiva poética, se entiende que el personaje es sujeto de acción, como elemento de la forma de contenido, y, encarnado por el actor en el drama o el relato audiovisual, sujeto de actuación, esto es, elemento de la forma de la expresión. Por tanto, en la representación el actor interviene en la caracterización del personaje, lo mismo que el director, respetando o contraviniendo lo dispuesto en el texto por el autor del mismo. Esta caracterización se lleva a cabo de acuerdo a la idea de persona que se tenga en una época o cultura determinadas, puesto que, en principio, el personaje se construye buscando los rasgos y atributos que lo vinculan con el carácter de una persona real compartida con el espectador. No obstante, si en el uso general del término, el carácter se entiende como la forma de ser de una persona en su dimensión psicológica, en el teatro y el audiovisual, este sentido, que se mantiene como fundamental, se amplía y también se considera cualquier otro atributo que se le puede atribuir a una persona, como la apariencia, la edad, el estado de salud o su constitución física, así como su calidad moral o su condición social. Esto es, el carácter del personaje se establece a través de cuatro dimensiones: psicológica, física, moral y social, que serán el resultado del proceso de caracterización (García Barrientos, 2001). Es, por tanto, un artificio creado expresamente por autor, director y actor para dirigirse al encuentro del espectador que vive y se emociona con la actividad del personaje, con su manera de ser y con su manera de estar en el mundo que se desarrolla ante su mirada.

2.2.1.5.2. La percepción del personaje por el espectador

Si en esta investigación hemos señalado la importancia del personaje escénico en la construcción del sentido de la representación como aquel elemento que, gracias a la interpretación del actor, hace pasar una realidad construida de un sistema de signos a otro en beneficio del espectador, una teoría sobre el personaje debe explicar por qué un personaje suscita la emoción de éste hasta el punto de

provocar la identificación con aquello que le sucede, de provocar, en el sentido aristotélico, la *compasión* que conduce a la *catarsis*. La poética semiótica abre el camino para considerar al espectador un elemento importante que completa el sentido del personaje, la acción, el espacio, el tiempo y la propia estructura del drama y el relato. Ubaldo Cuesta (2006) afirma que, además, al espectador contemporáneo le atraen especialmente los personajes “complejos, densos, heterogéneos, contradictorios incluso” (p.54), imposibles de clasificar en las tipologías clásicas del personaje que proponen Propp y sus seguidores, tan queridas del cine canónico o el teatro más convencional.

El personaje es un constructo, un artificio, diferente a las personas, pero que simula serlo hasta el punto de que el espectador, suspendiendo su incredulidad, los observa y los percibe como semejantes a él. La psicología de la percepción social y la psicología de la personalidad proporcionan instrumentos eficaces para abordar esa relación de identificación entre personaje y espectador. Desde la teoría psicoanalítica, la ficción representada cumple la misma función para el adulto que el juego para el niño: la esperanza de poder hacer todo aquello que hacen los adultos. En este caso, la esperanza de hacer todo aquello que hacen los personajes. El espectador contempla la aventura del personaje y se identifica con él, viviendo sus experiencias y situándose fuera de su vida –habitualmente monótona y poco interesante o, al menos, distinta– sin temer las desventajas del sufrimiento que el personaje puede padecer. Mediante esta identificación se produce un acceso a fuentes de placer y goce insertos en la vida afectiva del espectador (no en la intelectual o cognitiva). A través de esa identificación se produce la liberación de sus propios afectos controlados –según los seguidores de Freud– por el rígido control social del súper-yo. El goce culmina con el goce cognitivo del espectador, indisolublemente relacionado con el goce afectivo (Cuesta, 2006).

Una vez producida la identificación, el espectador transforma al personaje en un individuo de carne y hueso con sentimientos y emociones, independientemente de su representación, escénica –donde el actor aparece, efectivamente, en carne y hueso– o audiovisual, imagen especular del actor registrado por la tecnología audiovisual. Ubaldo Cuesta (2006) construye un

modelo que da cuenta de los mecanismos psicológicos que intervienen en la percepción del personaje, esto es, en la construcción del mismo desde su experiencia, más allá de las funciones actanciales que aquel lleva a cabo para el desarrollo de la acción, que conviene tener en cuenta en esta investigación:

a) Capacidad de categorización. El espectador, al percibir al personaje, inmediatamente lo coloca en una categoría que le resulta familiar. Por ejemplo, un personaje que es francés, al momento el espectador le atribuye todos los atributos de su estereotipo de francés. De modo análogo, funcionaría el ejemplo con un profesor, un hombre de negocios o un campesino. Sólo a partir de esta línea básica globalizadora, el espectador comienza a individualizar al personaje. Tanto el teatro como el audiovisual utilizan las claves visuales más adecuadas para dar a conocer al personaje: vestuario, decorado del entorno –casa, habitación, lugar de trabajo, etc–. También las claves sonoras: tipo de habla –determinada cadencia, determinado acento–. Y, finalmente, la conducta, el modo de comportarse, de relacionarse con otros personajes y con el entorno, que lo colocará en una categoría, vinculada con una etiqueta social. El espectador se encontrará como punto de partida, por tanto, con un príncipe o un mendigo, con un donjuán o un policía, significados por su apariencia, su modo de hablar, su conducta y su contexto en relación con la experiencia social y cultural del propio espectador.

b) Combinación de información fragmentaria. Al percibir al personaje y juzgarlo como persona, el espectador dispone de muchos fragmentos de información dispersos que es preciso combinar. Por ejemplo, la manera de sonreír del personaje, de saludar, pero también de ese minúsculo gesto de antipatía en la sonrisa, no perceptible del todo desde las últimas filas de una sala teatral, pero sí en la pantalla de cine o en el soporte de proyección de un espectáculo videoescénico. El espectador no se limita a sumar todas esas informaciones, sino que las combina y proyecta en un todo. La psicología de la percepción propone que a partir de un fragmento de información, por ejemplo, “el personaje es astuto”, la mayoría de las personas –espectadores en nuestro caso– infieren que el personaje es también “inteligente, frío, decidido, enérgico, etc.” Es decir, se le

atribuyen más rasgos de los que se ha dicho o deducido de él por una conducta concreta.

c) Rasgos centrales. Desde la psicología de la personalidad se ha demostrado que no todos los fragmentos de información tienen igual peso a la hora de percibir la personalidad del otro. Rasgos como *ciego*, *negro* o *sin papeles* serían rasgos centrales en la vida real del espectador al encontrarse con personas de esa condición, del mismo modo que lo serían en la ficción. En ésta, rasgos como *valiente*, *prostituta* o *borracho* serían rasgos centrales en los personajes de Ringo, Dallas y el Doctor, respectivamente, en *La diligencia* (John Ford, 1939), al igual que *dictatorial* o *apasionada*, serían los rasgos centrales, respectivamente, de los personajes de Bernarda y Adela, en *La Casa de Bernarda Alba* de García Lorca. Es decir, los rasgos centrales “serían aquellos que afectan de modo esencial a la construcción subsiguiente del personaje. Serían los ejes en el que se asientan los otros rasgos” (Cuesta, 2006, p.61). Los rasgos centrales dependen del contexto en el que se produce la percepción. Por ejemplo, el rasgo *afectuoso* de un personaje sería un rasgo central si el espectador construye la psicología del personaje en relación al comportamiento de éste con su familia amigos y se muestra afectuoso, pero no sería central si se trata de un universitario cuyo problema prioritario es el rendimiento académico. En este caso el rasgo central posiblemente fuese *angustiado*. Por tanto, los rasgos centrales del personaje dependen de la situación concreta que plantea el mundo ficcional en el que se encuentra inmerso.

d) Inferencia. En el drama o el relato audiovisual el personaje se define en acción a través de su comportamiento. El espectador sabe que está enfadado porque aquél se muestra enfadado y lo percibe realizando una analogía con las personas de la vida real a las que ha visto llevando a cabo los mismos actos. La inferencia se define como “procesos cognitivos en los que se atribuyen características de una clase general a una individual que se considera incluida en la primera. La inferencia se produce de una forma muy rápida e inconsciente, totalmente automáticas y sin la participación volitiva del sujeto” (Cuesta, 2006, p.62). La inferencia proporciona al espectador una impresión de realidad del personaje, casi como si lo estuviera viendo en la vida real, como si compartiera con él el mismo mundo, la realidad de los caminos del Oeste norteamericano en *La diligencia*

(John Ford, 1939), “el dama de mujeres en los pueblos de España” en *La Casa de Bernarda Alba*, donde García Lorca (1996) advierte que “estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico” (p.583) o permitiéndole instalarse en la vida acabada de Willy Loman en *Muerte de un viajante* de Arthur Miller, representada en la puesta en escena de Mario Gas a través de elementos teatrales y audiovisuales, puesto que el mecanismo de inferencia funciona independientemente del modo de representación.

e) Empatía. Se entiende como el “sentir dentro, sentir como si estuviéramos dentro del otro” (Cuesta, 2006, p.63). Ya Aristóteles se refería a ello respecto a la tragedia cuando hablaba de provocar compasión por lo que le ocurría al personaje. Es decir, compartir los sentimientos del personaje, ponerse en su lugar. Los psicólogos de la percepción explican el concepto refiriéndose a procesos de mímica motora. Afirman que el interlocutor provoca en las personas una imitación de respuesta muscular. Cuando alguien habla o se mueve desencadena una suerte de imitación de sus movimientos en el otro. De modo habitual, el individuo no tiene consciencia de este fenómeno al conocer a alguien, pero está muy presente en sus movimientos. Se puede apreciar cuando conocemos, por ejemplo, a un futuro jefe atildado, elegante, de movimientos refinados y tendemos a suavizar nuestros movimientos y nuestra cadencia a la hora de hablar, imitándolo, buscando parecernos a él. En cuanto al personaje, el espectador sigue este proceso. Se pone en su lugar. No percibe su cuerpo en acción, sino el cuerpo del personaje. Vive en el cuerpo del otro durante el tiempo que dura la ficción en una especie de “transvivencia empática”, a través de la cual, “se presupone la conciencia de otro yo, que se convierte intencionalmente en objeto de conocimiento de la cosa dada” (Cuesta, 2006, p.64).

Estos mecanismos, que explican la identificación entre personaje y espectador, señalan la implicación del segundo en la creación de sentido del personaje. A través de ellos lo percibe con una personalidad coherente y con unas claves que lo insertan en la estructura de la ficción, confiriéndole un sentido unitario, que permite que el espectador se sienta, durante la representación, como

Ringo, o como Bernarda Alba, o como Willy Loman y, siendo vicariamente ellos, le permite significarlos, interpretarlos, construirlos en definitiva.

2.2.1.6. La representación videoescénica del personaje

2.2.1.6.1. Reparto, configuración e interacción

Habitualmente, los textos dramáticos, a diferencia del guión audiovisual, vienen encabezados por la lista de personajes que intervienen en la acción dramática y que se suele denominar *dramatis personae*. En la representación teatral esta lista de personajes se corresponde con el conjunto de actores que los encarnan. Esta sistematización refuerza la idea de que los personajes “configuran una red de relaciones entre ellos, de tal forma que cada uno se define y actúa en función de los demás” (García Barrientos, 2001, p.157).

En las distintas escenas que componen un drama se producen agrupaciones de personajes que dan cuenta del desarrollo de la acción, además de influir, a través de las relaciones que se producen entre ellos, en la caracterización de los mismos. Estas agrupaciones de personajes en una escena componen una configuración, que Kurt Spang (1991) define como la aparición un conjunto parcial de personajes en un determinado momento del drama, entendiéndose que cada escena tiene una configuración diferente, puesto que “cada escena se caracteriza precisamente por el cambio parcial del conjunto” (p.176). El reparto quedaría definido de este modo como el resultado de sumar todas las configuraciones propuestas, esto es, el conjunto de personajes que aparecen en el drama. Tanto las diferentes configuraciones como el reparto no deben entenderse como una mera acumulación de personajes, advierte García Barrientos (2001), sino como estructuras en las que se relacionan los personajes, parcial en las primeras, total en el segundo, bajo diferentes jerarquías y diferentes grados y niveles de importancia. Estas relaciones pueden ser de correspondencia y de contraste. Las primeras, son aquellas que se establecen basándose en la semejanza de ciertos rasgos de los personajes, como la edad, el sexo o la condición social. Las relaciones de contraste, por el contrario, se sostienen en los rasgos

diferenciadores que conforman el carácter de los distintos personajes de la configuración. En *La casa de Bernarda Alba*, por ejemplo, se establecen relaciones de correspondencia en las escenas en las que aparecen las hermanas, mujeres de la misma edad y condición, y de contraste en aquellas en las que interviene Bernarda y La Poncia, mujeres de edad madura, junto a las chicas. Si bien, también entre Bernarda y La Poncia existen relaciones de contraste, mujer rica la primera, criada pobre la segunda. Del modo similar, en *Muerte de un viajante*, se dan configuraciones basadas en la correspondencia y en el contraste. Las primeras, por ejemplo, en aquellas escenas en las que aparecen solos Willy Loman y su esposa, de una edad similar y condición social, obviamente de distinto sexo. Las segundas, basadas fundamentalmente en la diferencia de edad, en las escenas en las que aparece Willy Loman junto a sus hijos.

Estas relaciones se muestran estáticas, señalan los momentos de contacto entre los personajes y funcionan fundamentalmente como elementos de caracterización. La interacción se revela, en cambio, como dinámica, puesto que da cuenta del comportamiento de un personaje frente a otro u otros y la naturaleza de ese comportamiento (Spang, 1991) que tendrá que ver con el desarrollo del conflicto, esto es, con el avance de la acción. La analogía con el modelo actancial es patente, puesto que el actante se define por su contribución a la acción, como hemos explicado en un apartado anterior de esta investigación.

2.2.1.6.2. Aspectos cuantitativo, temporal y cualitativo de la configuración videoescénica

En el drama videoescénico tanto el reparto, la configuración y la interacción adquieren condiciones específicas derivadas de la aparición de la enunciación audiovisual en la representación teatral. De modo que el reparto estará formado por personajes escénicos que son doblados por su imagen audiovisual y por aquéllos y personajes que sólo son representados audiovisualmente. Dependiendo de su participación en la acción, los personajes audiovisuales formarán parte de la lista de *dramatis personae* o quedarán relegados a la consideración de ambientes, en la terminología de Casetti y Di Chio

(1996), como sucede en un relato cinematográfico. Las configuraciones de las distintas escenas se verán afectadas cuantitativa, temporal y, en menor medida, cualitativamente por la irrupción del personaje audiovisual. En el aspecto cuantitativo, el número de personajes es susceptible de aumentar, puesto que las restricciones habituales a las que se enfrenta el director de escena respecto, por ejemplo, al tamaño de la sala teatral o al número de componentes de la compañía, son aminoradas por la proyección ilimitada de eventuales personajes, doblados de la escena o sólo registrados audiovisualmente. En una eventual puesta videoescénica de *La Casa de Bernarda Alba*, las doscientas mujeres de luto que acuden al duelo del marido de Bernarda, que Kurt Spang (1991) señala como “una exageración lorquiana” (p.177), podrían ser efectivamente representadas a través del audiovisual y abandonarían su condición de ambiente si se produce una relación del personaje dramático con algunas de ellas, algo totalmente posible si así lo considerase el director de escena.

El aspecto temporal de la configuración también se ve afectado por la aparición del personaje audiovisual, si bien no necesariamente en cuanto a la duración de la escena, puesto que cualquier diálogo o acción física entre personaje escénico y personaje audiovisual se produciría durante el mismo tiempo que si se relacionasen dos o más personajes escénicos, sí en cuanto al orden y la frecuencia en el que se manifiestan las acciones, pudiéndose llevarse a cabo relaciones entre personajes representados en distintos tiempos y lugares, mostrándose el personaje audiovisual a través de una edición lenta o acelerada de su actividad o, en el caso de la frecuencia, a través de la repetición de dicha actividad, afectando en estos casos también a la duración. Es obvio que la toma de decisiones sobre esta cuestión por parte del director de escena estará basada en su concepción expresiva del drama escenificado. Respecto al aspecto cualitativo de la configuración, al considerarse imbricada la interacción en el desarrollo del conflicto dramático entre los personajes, esto es, a elementos de la forma de contenido, la entrada del personaje audiovisual en la configuración escénica, no modifica sustancialmente estas relaciones más allá de evidenciar la relación dialéctica entre la presencia del personaje escénico y la imagen especular del personaje audiovisual en la constitución de ese mundo videoescénico en el que presencia y ausencia entran en

contacto para producir sentido. La edad, el sexo, la condición social, el físico o cualquier otro rasgo de correspondencia o contraste que acentúan el conflicto entre los personajes a la vez que los caracteriza a través de las relaciones con el otro, cumplirán su función dramática en el desarrollo de la acción independientemente de que sean plasmados a través del modo de representación teatral o el modo narrativo de enunciación audiovisual.

2.2.1.6.3. Las relaciones de duplicación, superposición e integración en la configuración videoescénica

En el drama videoescénico se alternan las configuraciones escénicas con las configuraciones videoescénicas, estas últimas tienen lugar en el caso de agrupaciones de personajes escénicos junto a personajes audiovisuales. Se pueden establecer tres tipos de relaciones básicas que vinculan al personaje escénico con el personaje audiovisual en el espacio, sustentadas en la presencia de la pantalla de proyección, entendida, tal y como se ha definido en esta investigación, como interfaz entre dos modos de representación, el teatral y el narrativo de enunciación audiovisual:

a) Duplicación. El personaje escénico entra en relación con su doble audiovisual registrado por una cámara y proyectado en la pantalla, produciéndose una agrupación de un solo personaje escénico, pero de dos personajes videoescénicos. Esta configuración puede ser de dos tipos en función del tiempo en el que se ha producido el registro:

- En directo, es decir, al mismo tiempo en el que se desarrolla la acción del personaje escénico, provocándose un efecto especular, aunque posibilitando la aparición de detalles del rostro o el cuerpo del sujeto en la pantalla.
- En diferido, si la relación se establece entre el personaje escénico y su doble registrado en otro tiempo y otro lugar. La relación que se establece es habitualmente un simulacro de diálogo que se presenta como si estuviese sucediendo en el aquí y ahora, haciendo presente el cuerpo y la verbalidad del personaje audiovisual doblado del mismo modo en el que se construyen el

llamado autodiálogo en el relato audiovisual (García Jiménez, 2003) que, gracias al montaje, convierte lo que sería un monólogo del personaje en una ficción dialógica.

b) Superposición. El personaje escénico entra en relación con otro u otros personajes audiovisuales distintos a él que son proyectados en su presencia. La superposición implica que el foco luminoso se sitúa delante de la pantalla, es decir, se realiza mediante reflexión, con lo que no sólo el personaje escénico, sino también las sombras que genera al estar situado delante del foco luminoso, entra en contacto con los personajes audiovisuales, generando efectos expresivos que el director de escena deberá valorar (ver imagen 6).



Imagen 6. Superposición. *Nosotros, hijos de la guerra* (2011) de la compañía Simbiontes, dirigida por Raúl del Águila. Cortesía de Simbiontes.

c) Integración. Se produce cuando el personaje escénico establece contacto con otros personajes audiovisuales registrados en otro tiempo y otro espacio de tal modo que se ha reservado un lugar concreto en el espacio audiovisual para ser ocupado por el personaje escénico. La integración está obligada a realizarse a través de retroproyección o refracción, es decir, situándose el foco luminoso tras la pantalla, puesto que de esta manera el personaje escénico no generará sombras, en este caso indeseadas, que impedirían una integración completa. La integración

puede llevarse a cabo también a través de la emisión del contenido audiovisual en un monitor de televisión o, incluso, en un conjunto amplio de monitores sincronizados o *videowall*.

2.2.1.6.4. Grados de representación del personaje en el drama videoescénico

A diferencia del audiovisual, en el que se puede dar un reparto multitudinario si así lo exige el realismo mimético de la historia, como en el caso de películas como *El señor de los anillos: la comunidad del anillo* (Peter Jackson, 2001) o *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004), por citar dos ejemplos épicos donde la multiplicación de personajes representados es evidente, en el teatro se tiende a una manifiesta concentración de personajes. Incluso en la puesta en escena de determinadas obras que apuntan a un conflicto colectivo en el que se desenvuelven numerosos personajes, como *El alcalde de Zalamea* o *Fuenteovejuna*, ambas de Lope de Vega, o en la puesta en escena de la obra de Brecht *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (2009), dirigida por Mario Gas en el Teatro Español de Madrid, se suele suprimir personajes que sí aparecen en el texto literario en función de la disponibilidad o recursos de la compañía teatral, concentrándose, en todo caso, las funciones del personaje suprimido en otro que sí es representado. La capacidad de la imagen audiovisual para registrar cualquier elemento, desde el más pequeño objeto a un majestuoso espacio o la acción de cualquier personaje, no conoce más límite que la mente creadora del autor quiera imponerle. En el audiovisual todo es susceptible de ser representado. En el teatro, en cambio, el personaje conoce límites cuantitativos derivados, en gran medida e independientemente de consideraciones artísticas, por los lindes del espacio escénico del que es consciente tanto el autor del texto literario como el director de escena.

Si esto ocurre en el drama convencional, el drama videoescénico adquiere la capacidad representativa de la enunciación audiovisual y todo personaje es susceptible de ser mostrado audiovisualmente y confrontado con el personaje escénico. Por tanto, todo personaje ausente y todo personaje latente adquieren la

capacidad de aparecer proyectado en escena. El personaje ausente, definido como aquel que sólo es aludido por los personajes que efectivamente se encuentran en escena y que no comparte con ellos el aquí y ahora de la representación teatral, podría aparecer representado audiovisualmente como recuerdo o pensamientos de cualquier personaje escénico. Del mismo modo, el personaje latente, que se entiende como aquel que, estando presente y pudiendo intervenir en el desarrollo de la acción, permanece oculto a la mirada del espectador en un espacio contiguo al espacio representado, pero que podría hacerse visible en cualquier momento. En el drama videoescénico *Pepe El Romano*, un personaje aludido en *La Casa de Bernarda Alba*, por ejemplo, podría adquirir los rasgos de un actor concreto proyectado en la pantalla y mostrarse cómo se acerca a caballo a la casa donde lo aguarda Adela o cómo huye de la ira de Bernarda, en un momento dado de la representación en función de las decisiones creativas del director de escena, que ve ampliada de este modo sus posibilidades electivas, que ahora se vinculan a las propias del audiovisual. En el relato cinematográfico *La diligencia* (John Ford, 1939), por ejemplo, nada impide, salvo las decisiones creativas del autor, que el hermano asesinado de Ringo, que se nos presenta como personaje ausente, sólo aludido verbalmente como recuerdo en una conversación que se produce en la diligencia, pueda mostrarse efectivamente en imagen en una secuencia retrospectiva. Del mismo modo, una eventual puesta videoescénica de *Barcelona, mapa de sombras* de Lluïsa Cunillé, podría mostrar al personaje de la hija del matrimonio protagonista, personaje ausente, fallecido en la adolescencia en un tiempo y un lugar distinto al de la acción dramática, como imagen proyectada en una pantalla situada en el escenario. Es decir, que pase de ser personaje ausente a personaje patente. Si en el teatro se entiende como personaje patente a aquel que estando presente es a la vez visible y que entra y sale del espacio escenográfico (García Barrientos, 2001), en el drama videoescénico también es patente el personaje que es visible a través del registro audiovisual proyectado.

Existe, por tanto, en el drama videoescénico una variación cuantitativa y cualitativa en los grados de representación del personaje que afecta, por un lado, a la visibilidad de los personajes (incluso los personajes ausentes y latentes podrían ser expuestos a la mirada del espectador) y, por otro, a las relaciones entre

personaje escénico y personaje audiovisual, patentes ambos. La toma de decisiones del director de escena estará supeditada, por consiguiente, no sólo a las específicas de la puesta en escena teatral, sino también a las propias de la representación audiovisual, teniendo que tener presente lo que Casetti y Di Chio (1996) denominan “los tres niveles de la representación” audiovisual, esto es, la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, de las que ya hemos dado cuenta en esta investigación. Pero no sólo eso, la representación audiovisual implica, además, una variación en la manera en que es mostrado el mundo que es percibido por el personaje y, a la vez, percibido por el espectador. Esto es, una modificación de la focalización en la representación teatral, que en el drama videoescénico adopta las variables del relato audiovisual, como se va a exponer a continuación.

2.2.1.6.5. Límites de la focalización genettiana en el audiovisual y el teatro

Desde la teoría narrativa se entiende que cuando se presentan acciones de personajes se realiza desde un determinado punto de vista, una forma específica o un cierto ángulo, esto es, una cierta concepción. La teoría narrativa ha ofrecido distintas denominaciones para esta concepción: perspectiva narrativa, situación narrativa, como recuerda Mieke Bal (2006), o visión, campo y punto de vista, como recoge Gerard Genette (1989). Este último autor propone el término focalización “para evitar el carácter específicamente visual que tienen los términos de *visión*, *campo* y *punto de vista*” (p.244). Aunque Bal (2006) define la focalización como “la relación entre la visión y lo que se *ve*, lo que se percibe” (p.108), la mayoría de los autores, a la hora de abordar el relato escrito, se inclinan por la propuesta genettiana, que se basa en la relación sobre el conocimiento de lo que sucede entre narrador y personaje.

Siguiendo a Genette (1989), se establecen tres modalidades:

a) Focalización cero o ausencia de focalización. Se trata de lo que Genette denomina relato no focalizado, que tiene lugar cuando el narrador conoce más, y por lo tanto cuenta más, que cualquiera de los personajes del relato. Es el caso del

llamado narrador omnisciente, sintetizado en el enunciado NARRADOR □ PERSONAJE.

b) Focalización interna. Se produce cuando el narrador sabe lo mismo que el personaje. Se tendrá acceso al mundo interior de ese personaje en concreto y a lo que éste conozca del mundo ficticio donde se desarrolla su actividad, pero nunca a lo que piensa el resto de los personajes. Puede expresarse en el siguiente enunciado: NARRADOR = PERSONAJE. Genette distingue tres tipos de focalización interna: fija, cuando el relato da a conocer los acontecimientos a través de un único personaje; variable, cuando el personaje focalizador cambia a lo largo del relato. Genette pone como ejemplo literario *Madame Bovary* de Flaubert, en el que se alternan la perspectiva de Emma Bovary y Charles y, que en cualquier episodio de la serie de televisión *Mujeres desesperadas*, corresponde con el punto de vista de las cuatro tramas protagonizadas por los cuatro personajes femeninos, esto es, la trama de Susan, de Brie, de Gabrielle y de Linette están contadas desde cada una de ellas; y múltiple, cuando el mismo acontecimiento es contado a través del punto de vista de diferentes personajes. Genette pone de ejemplo la película *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, donde, sucesivamente, se nos cuenta el mismo acontecimiento desde la perspectiva de un bandido, el alma del muerto, su esposa y un leñador. En cualquier episodio de la serie *CSI Las Vegas* se puede detectar también la focalización interna múltiple cuando el eventual homicidio es presentado a través del asesino, un testigo y de la reconstrucción que posteriormente realiza uno de los investigadores.

c) Focalización externa. Se puede sintetizar en el siguiente enunciado: NARRADOR □ PERSONAJE. Tiene lugar en aquel relato en el que el narrador y, por tanto, el lector o el espectador, carece de acceso a los pensamientos o los sentimientos del personaje. El narrador conoce menos y, por lo tanto, cuenta menos de lo que saben los personajes. Genette pone de ejemplo el llamado relato behaviorista, donde el narrador muestra los acontecimientos desde fuera, sin conocer los pensamientos de ningún personaje.

La mayoría de relatos, como parece evidente, alternan estos tres tipos de focalización, aunque predomine uno de ellos. Genette destaca, además, que tanto la focalización cero como la interna y la externa pueden sufrir ciertas variaciones

sin que por ello deba hablarse de cambio de focalización (Cuevas, 2001). A estas infracciones las denomina *paralepsis* y *paralipsis*. La primera hace referencia a los casos en el que se da más información que la que deviene del código de focalización. Por ejemplo, cuando en un relato planteado a través de la focalización externa se revelan pensamientos de algún personaje o cuando la acción se focaliza a través de un único personaje, pero se da cuenta de los pensamientos de algún otro. La *paralipsis* es el caso contrario, esto es, se desvela menos información de la que dispone el código focalizador. Es el caso de las novelas de intriga en las que se ocultan deliberadamente, en función de la creación de incertidumbre, datos que narrador y personaje conocen, que resulta definitivo en la resolución del misterio. Sucede en muchas novelas policíacas de Agatha Christie o en la serie de televisión *House*, en la que el doctor protagonista sorprende al espectador con el descubrimiento y el posterior tratamiento para la, hasta entonces, desconocida enfermedad que aquejaba al paciente.

Definida en relación al conocimiento sobre los hechos entre el narrador y el personaje, el concepto de focalización parece efectivo en la aplicación al relato escrito cuando se habla metafóricamente de visión, como recogen Gaudrault y Jost. Sin embargo, estos autores mantienen que “en cuanto intentamos reflexionar sobre la representación del punto de vista en un arte visual como el cine se convierte en un obstáculo” (2001, p.139), puesto que el relato audiovisual puede llegar a mostrar un personaje a la vez que decir lo que éste piensa. Incluso el propio Genette cita explícitamente la película *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa como ejemplo de focalización interna múltiple, en donde los personajes no tendrían que mostrarse desde el exterior, contradiciendo de este modo el límite marcado por Genette, como oportunamente señalan Gaudrault y Jost (2001).

Aunque el concepto de focalización es esencialmente narrativo, el procedimiento se aplica también al teatro, puesto que “el dramaturgo, teóricamente ausente del universo dramático, de hecho interviene en el desarrollo de los conflictos y en la singularización de los personajes principales, subordinando el resto a los elementos focalizados” (Pavis, 2002, p.208). El personaje escénico se convierte, por tanto, en el elemento a través del cual se vehicula la focalización en el teatro. Son sus gestos, sus movimientos y su

verbalidad los que orientan la mirada del espectador por el espacio escénico que, en principio, se caracteriza por su exterioridad, dado que el drama es, como indica García Barrientos (2001), “el modo de representación *objetivo* por excelencia, debido sobre todo a su carácter *inmediato*, a la ausencia de mediación –voz narrativa, mirada cinematográfica– entre el receptor y la ficción” (p.147). Dado que hemos definido el drama como enunciación más que como enunciado, ya que está sucediendo en el mismo momento y en el mismo espacio que ocupa el espectador en ausencia de instancia enunciativa, la mirada del espectador es dirigida por la acción del personaje instalado en el escenario. El concepto de vectorización, que Patrice Pavis (200) define como “la puesta en movimiento de un relato o de una cronología entre distintas partes de una obra escénica, es el recorrido del sentido a través del laberinto de los signos e implica una puesta en orden de la representación” (p.136), se nos muestra capital si se relaciona con la focalización. Este recorrido, físico o verbal, se realiza a través del personaje que desencadena en el espectador una especie de vaivén entre interior y exterior, puesto que a veces percibe desde dentro del personaje, identificándose con él, y otras desde el exterior, “como un cuerpo extraño” (Pavis, 2000, p.137), en esa negación constante de la realidad de lo percibido que propone el drama, alternando lo que Genette (1989) denomina focalización interna con la focalización externa, esto es, participando del conocimiento de lo que sucede en igualdad de condiciones que el personaje o estando sometido a la voluntad de éste.

Teniendo presente que tanto el teatro como el audiovisual son artes esencialmente representativas, se hace necesaria una redefinición de la focalización para aplicar no sólo al relato audiovisual, como reconocen autores como Gaudrault y Jost (2001), sino también al drama videoescénico, objeto de nuestra investigación, que dé cuenta, por un lado, del aspecto cognitivo, propuesto por Genette, y por otro, del visual. Efrén Cuevas (2001) propone denominar focalización cognitiva al tipo de focalización de la que habla Genette, basada en la gestión de información entre narrador y personaje, y, siguiendo a Gaudrault y Jost, focalización perceptiva a aquella que relaciona al personaje con una cámara y un micrófono que registran los acontecimientos que tienen lugar en el relato audiovisual y que disponen, respectivamente, un punto de vista y un punto de

escucha. De este modo se establecen dos conceptos, la ocularización y la auricularización. La ocularización caracteriza “la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente ve” (Gaudrault y Jost, 2001, p.140); la auricularización se vincula con el aspecto sonoro del relato audiovisual y se concibe, en definición simétrica a la anterior, como la relación entre lo que el micrófono registra y lo que escucha el personaje. Esta necesidad de adaptación al audiovisual de la focalización es reconocida por el propio Genette cuando afirma, como recuerda Cuevas (2001), que las investigaciones de Jost constituyen “la contribución más significativa al debate sobre la focalización y el afinamiento que dicha noción necesita” (p.127). Si esto es determinante para el relato audiovisual, también lo es para el drama videoescénico, que asume las propiedades del audiovisual en su puesta en escena al enfrentar al personaje escénico con el personaje audiovisual, de manera que la excepcionalidad de la representación del espacio subjetivo del personaje que señala García Barrientos (2001) deja de ser tal y el acceso a, por ejemplo, sueños, alucinaciones, fantasías, pensamientos o recuerdos del personaje escénico queda expedito para el espectador a través de la pantalla de proyección situada en el escenario. La mirada videoescénica, por tanto, ya no queda restringida a la vectorización del recorrido del personaje, sino que se amplía hacia las lindes del audiovisual, estableciéndose puntos de vista y de escucha a través de los procesos de ocularización y auricularización audiovisuales.

2.2.1.6.6. Ocularización y auricularización

Nos encontramos en una dimensión perceptiva, inscrita en el discurso, en la que la ocularización se establece en torno a la mirada de un personaje inserto en la ficción, produciéndose una ocularización interna primaria o secundaria, o bien lo mostrado no se vincula a ningún personaje, lo que Gaudrault y Jost (2001) reconocen como el grado cero de la ocularización. Del mismo modo, pero ahora en cuanto a la posición auditiva del personaje, se construye la auricularización. En este punto es necesario detallar estos conceptos. Se procederá primero con la

ocularización para, una vez establecido el aspecto visual, abordar el sonoro desde la auricularización.

2.2.1.6.7. Ocularización en el relato audiovisual

La ocularización muestra, pues, dos modalidades:

a) Ocularización interna, en la que se distinguen dos variantes: primaria y secundaria. La primera de ellas se produce cuando la mirada del personaje se identifica con la cámara, mostrándose en la imagen aquello que presumiblemente vería el personaje. Se producen distintos casos o “configuraciones”, en la terminología de Gaudreault y Jost (2001, p.141): a través de la llamada cámara subjetiva, habitualmente en movimiento, en la que la posición de la misma sustituye al personaje, como sucede durante todo el metraje de *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick, 1999), donde se simula la realización de un documental sobre extraños acontecimientos que están ocurriendo en un bosque y la imagen muestra lo que ve y registra el operador de cámara. De igual modo sucede en la producción española *REC* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), donde un equipo de televisión se enfrenta a un grupo de zombis, o en la norteamericana *Monstruoso* (Matt Reeves, 2008), en la que los personajes registran con una cámara doméstica una invasión extraterrestre. En estas películas, además, el temblor y el movimiento de las imágenes remiten al cuerpo del personaje supuestamente portador de la cámara. La historia del cine está llena de películas que recurren parcialmente a este tipo de ocularización interna primaria para resolver determinadas secuencias. Gaudreault y Jost (2001) citan el principio de *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) y *La dama del lago* (Robert Montgomery, 1947), ésta última como ejemplo de ocularización interna primaria generalizada, como en el caso de los ejemplos recientes citados. La cámara subjetiva es el caso más evidente de este tipo de ocularización, pero también tiene lugar en aquellos planos en los que se muestra las imágenes deformadas que ve un personaje borracho o con una disminución de la visión debido a un golpe o una deficiencia física, como la miopía, o también aquellos otros planos que dan cuenta

de la mirada del personaje a través de unos prismáticos, un microscopio o una cerradura, tan cara ésta última en las primeras películas de la historia del cine, sustentadas en el Modo de Representación Primitivo. De igual modo, se trata de ocularización interna primaria el encuadre conativo (o plano semisubjetivo en la terminología de la profesión), en la que se muestra en el plano una parte de cuerpo del personaje, habitualmente una mano, que puede portar un arma a la manera de los videojuegos, como sucede en la película española *El rey de la montaña* (Gonzalo López-Alba, 2007), en la que se muestra la escopeta que sostiene el inquietante perseguidor que acosa al protagonista en el bosque. La ocularización interna secundaria, en cambio, se construye a través de la contextualización y la relación de *racord* entre plano y contraplano. A través del montaje, cualquier imagen que enlace con otra de un personaje que mira, independientemente del orden en el que aparezcan, quedará vinculada con ella, estableciéndose el objeto de la mirada del personaje. De hecho, en el guión técnico que realiza el director, que en muchos casos tiene su expresión gráfica en un *storyboard*, se suele indicar el punto de vista (*POV*, en sus siglas en inglés: *point of view*) de los planos que componen la secuencia. Se considera también ocularización interna aquellas imágenes que responden a la actividad sensorial del personaje, a las que Gaudreault y Jost denominan imágenes mentales, como imaginaciones, alucinaciones o recuerdos, como ocurre en la obra *Boris Godunov* (2008) de la Fura del Baus (ver imagen 7). El cine primitivo introducía estas imágenes a través de la sobreimpresión de bocadillos al modo del cómic en los que en vez de palabras se insertaban imágenes, y que el cine canónico introduce habitualmente a través del fundido encadenado, el fundido a negro o, en menor medida, las cortinillas con efecto, que permiten la atribución de dichas imágenes a la subjetividad del personaje. Las categorías de fija, variable y múltiple que Genette aplicaba a la focalización cognitiva también son aplicables a la ocularización interna. En el citado relato cinematográfico *Monstruoso* (Matt Reeves, 2008), por ejemplo, se produce una ocularización interna variable cuando el personaje que sostiene la cámara de video doméstica es sustituido por otro personaje al ser abatido por los alienígenas, cambiando, por tanto, el personaje focalizador que,

cuando también es asesinado, es sustituido por un tercero, produciéndose además, sin ningún corte, puesto que la cámara sigue registrando los acontecimientos.



Imagen 7. Imágenes mentales en presencia del personaje escénico. *Boris Godunov* (2008) de la Fura dels Baus. Cortesía del Centro Dramático Nacional.

b) Ocularización cero. Tiene lugar cuando la imagen no se vincula a ningún personaje. Remite entonces a la instancia enunciativa, a ese “gran imaginador” al que aluden Gaudrault y Jost (2001, p.144). La ocularización cero se produce a través de una posición no marcada de la cámara y, por lo tanto, no atribuible a ningún personaje, intentando hacer invisible el artificio, que es el procedimiento más corriente en el cine canónico que tiende a la transparencia narrativa, o, por el contrario, cuando el relato subraya la autonomía de las elecciones expresivas de la instancia enunciativa, que se afirma a sí misma al mover la cámara sin intentar crear la ilusión de que la ficción se cuenta sola. Obviamente, en cualquier relato audiovisual el cambio de la ocularización interna a la ocularización cero es frecuente en el fluir de imágenes del discurso audiovisual. Es paradigmática la secuencia de *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), como recuerda García Jiménez (2003), en la que el protagonista, interpretado por James Stewart, inmovilizado en su apartamento en una silla de ruedas, observa por la ventana la actividad cotidiana de los inquilinos del edificio de enfrente hasta ser testigo de lo que interpreta como un asesinato. Las imágenes que lo muestran a él nos sitúan en

ausencia de ocularización, mientras lo que él ve, a veces ayudado por el teleobjetivo de una cámara fotográfica, nos inserta en la ocularización interna. También es destacable la decisión expresiva de Federico Fellini en una secuencia de *La dolce vita* (1960), en la que a través de la ocularización interna primaria el espectador se sitúa en el interior del personaje de Marcelo y, compartiendo su mirada, llega a una fiesta, pasando a ocularización cero cuando Marcelo aparece de improviso en el encuadre, haciéndose patente de este modo el artificio que rompe la transparencia narrativa.

2.2.1.6.8. Ocularización en el drama videoescénico

La ocularización en el drama videoescénico se vehicula a través del personaje escénico, incluso en el caso en el que se trate de un personaje inmóvil, como en el montaje de *Sangre lunar* de Sanchis Sinisterra llevado a cabo en el Teatro María Guerrero, bajo la dirección de Xavier Albertí en 2006. La obra cuenta la historia de una mujer en coma que es objeto de abusos por parte de su cuidador en la residencia hospitalaria donde permanece ingresada. Una enorme pantalla modular cubre todo el escenario, cuya escenografía representa la habitación del hospital, algunos espacios aledaños y la vivienda del cuidador. La pantalla es semitransparente y deja ver el decorado según la disposición de la iluminación. A través de retroproyección, el espectador asiste en determinados momentos de la acción a las imágenes mentales que se producen en la mente de la mujer en coma, un caso claro de ocularización interna primaria. Son recuerdos y sueños derivados de una actividad cerebral inconsciente que se producen en presencia del cuerpo del personaje, proyectadas en el espacio superior de la pantalla, justo encima de la cama donde permanece completamente inmovilizado, que nos retrotraen a los “bocadillos” sobreimpresionados de las primeras películas del cine silente. Finalizada la proyección, el espectador gira su mirada hacia el otro personaje escénico, el agresor, y lo acompaña en su recorrido, señalando un cambio en la focalización, ahora vinculada a la vectorización de ese segundo personaje.

En la puesta en escena de *Muerte de un viajante* de Arthur Miller, dirigida por Mario Gas en el Teatro Español de Madrid, se encuentran también momentos

de ocularización interna primaria, en este caso vinculadas claramente a la mirada del personaje protagonista, Willy Loman. En presencia o en ausencia del personaje escénico, el espectador asiste a lo que éste ve tras el parabrisas del coche, a través de la llamada cámara subjetiva, mientras conduce por las carreteras de Estados Unidos, a veces de día y otras de noche, iluminándose la carretera con los faros del automóvil. La proyección se realiza en una de las tres pantallas, en ocasiones sincronizadas, que están situadas como parte de la escenografía, simulando enormes carteles publicitarios de esas mismas carreteras que Willy Loman se ve obligado a recorrer en el ejercicio de su profesión. En algunas ocasiones, ese plano subjetivo se utiliza como transición de una escena a otra, pasando de ocularización interna primaria a la propia del personaje focalizador de esa escena, habitualmente el mismo Willy Loman, como sucedía en *Sangre lunar*. En otras ocasiones, alguna de las tres pantallas muestra imágenes estáticas del pasado del personaje: rascacielos en construcción, obreros trabajando o en momentos de descanso, fotografías en blanco y negro de Andreas Feininger y David Plowden que, sin embargo, no se vinculan de modo directo con la mirada del personaje, ni siquiera como imágenes mentales, sino que denotan la presencia de ese “gran imaginador” del que hablaban Gaudreault y Jost (2001), que ha tomado ciertas decisiones para contextualizar la historia, representando audiovisualmente ese pasado en el que todo estaba por hacer, incluso la propia vida de Loman, y que se confronta con el presente desolador de un personaje acabado que no ha conseguido ninguno de sus sueños de juventud. Es un caso claro de ocularización cero, por tanto. La presencia implícita de la instancia enunciativa proveniente del audiovisual, denota el profundo cambio que la enunciación audiovisual introduce en la representación teatral, definida en esta investigación como proceso de enunciación y no como enunciado.

El caso de *Llueve en Barcelona* de Pau Miró, con puesta en escena de Francesco Saporano en el Teatro Vallle-Inclán de Madrid en el 2009, es diferente a los anteriores, pero en la que la representación teatral también se ve afectada por la presencia de la enunciación audiovisual. Nos encontramos ante un montaje teatral convencional con un único espacio donde tienen lugar las citas entre una joven prostituta, un cliente maduro habitual y el novio de la primera. Sin embargo,

la representación se abre con una pantalla situada justo delante del escenario donde se proyecta un cortometraje de unos cinco minutos de duración que precede a la acción escénica, en el en ausencia de diálogo una música extradiegética acompaña a las imágenes. En él se muestran situaciones a las que luego se aludirán durante el desarrollo de la acción dramática, como el primer encuentro entre prostituta y cliente en una librería o los paseos de éstos por las calles de Barcelona, que se muestran a través de los procedimientos propios del audiovisual, alternándose la ocularización interna secundaria (en los planos y contraplanos de miradas de los personajes) con la ocularización cero, cuando se muestra a ambos personajes, por ejemplo caminando, sin que exista ninguna marca de posición de la cámara, como si ésta sustituyese a un testigo hipotético. Una vez finalizada la proyección del cortometraje, la pantalla se retira lentamente hacia arriba, queda expedita la visión del escenario, y tiene lugar la representación teatral. La irrupción del cortometraje en esta puesta en escena es una decisión de director de escena, puesto que no se recoge en ninguna acotación del texto escrito de Pau Miró (2009), que dentro de su concepción expresiva de la obra, ha considerado necesario mostrar al espectador esos espacios verbalmente aludidos por los personajes en el desarrollo de la acción dramática.

2.2.1.6.9. Definición y características del sonido

El sonido siempre ha estado presente en la representación teatral. No sólo a través de la voz del personaje, que en el teatro griego y latino era proyectada hacia los espectadores a través de la máscara con la sonoridad de un altavoz, sino también a través de la música ejecutada en directo que acompañaba las acciones de los personajes o hacía las veces de introducción a determinados momentos. En el audiovisual, sin embargo, no siempre fue así. El cine silente no conocía las voces de los personajes, pero sí la música que era interpretada en la sala mientras se proyectaba la película por un pianista o cualquier otro músico e incluso conocía los comentarios, llevados a acabo por la figura del voceador en presencia del público que explicaba determinados diálogos o estados de los personajes, y los efectos sonoros ejecutados en directo que acompañaban diferentes

acontecimientos (Sánchez Noriega, 2006). Se buscaba con ello añadir comprensibilidad, cierto realismo y corporeidad a las imágenes y a las acciones de los personajes con la finalidad facilitar la introducción del espectador en la historia y su participación en la creación de sentido. La inclusión del sonido en las películas a partir de finales de los años veinte, tras el estreno de *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), considerada el primer film sonoro, se hizo de forma rápida y natural. A partir de entonces se comenzó a explotar las posibilidades que el sonido ejercía en la percepción del relato cinematográfico. El sonido puede provocar en el espectador percepciones y reacciones completamente opuestas a las, en principio, propuestas en el montaje visual de una secuencia sólo modificando el sonido ligado a las imágenes, de modo que una situación cómica puede transformarse en la imagen más luctuosa si es acompañada por una música melancólica o por el diálogo en off de los personajes producido en el pasado o, incluso, en el futuro.

Hasta la anécdota humorística de *El regador regado* (Lumière, 1895), por ejemplo, podría cargarse de una pátina de tristeza si se le añadiese en off el diálogo de otros personajes, relacionados con los presentes en la imagen, que dialogan sobre unas hipotéticas consecuencias dramáticas de la broma: la muerte del jardinero por una pulmonía causada por haber sido mojado por el jovencito que lo acompaña en la imagen, puesto que una de las características del relato cinematográfico sonoro es, recordando a Metz (2002), su naturaleza de doble relato, visual y sonoro, dos naturalezas capaces de contradecirse entre sí, generando nuevas posibilidades de sentido. Por tanto, el sonido no es un mero acompañamiento o elemento secundario, sino un elemento esencial que se encuentra al mismo nivel que las imágenes en la producción de sentido (Roldán Garrote, 2006). El sonido tiene la capacidad de incidir en la percepción de las acciones del personaje, del espacio y del desarrollo de la temporalidad, así como en la continuidad, el ritmo y la propia verosimilitud del relato audiovisual y, en consecuencia, del drama videoescénico.

El sonido se define como “una impresión fisiológica producida en el oído y causada por un movimiento vibratorio que se propaga a través de múltiples medios como el aire, el agua, el metal, etc. y cuya velocidad de propagación y su

alcance depende directamente del tipo de medio en que se transmite, del tipo de fuente, etc. A su vez se caracteriza por la intensidad, el tono y el timbre que serán los responsables de definir en cada momento el tipo de sonido, de tal modo que el oyente sea capaz de discernir su procedencia, tipo de fuente sonora o medio por el que se transmite” (Roldán Garrote, 2006, p.194). Sus propiedades afectan tanto al teatro, como al audiovisual, aunque en éste último aparecen mediatizadas por el micrófono y el registro sonoro. Esta mediatización también se da en el drama videoescénico, si bien alternándose y confrontándose con las específicas del teatro, particularmente la voz de los personajes escénicos y aquellos sonidos producidos por la actividad que desarrollan en el escenario. Por ello, resulta conveniente en esta investigación definir la intensidad, el tono y el timbre, que afectarán tanto a la voz de los personajes escénicos y audiovisuales, como a los efectos sonoros o la música en el proceso de auricularización. Procedamos, por tanto, a ello, teniendo en cuenta las aportaciones de Roldán Garrote (2006):

a) La intensidad. Se define por la amplitud de las oscilaciones de las ondas que llegan hasta el oyente. Se manifiesta en lo que comúnmente se conoce como volumen o dominación del sonido. Esta característica depende de la agudeza auditiva del receptor tanto como de la distancia entre éste y la fuente del sonido. La manipulación de la intensidad en el audiovisual es una práctica muy habitual que revierte en muchos aspectos. Por ejemplo, a través de la intensidad se puede crear sensación de espacialidad en el plano, manteniendo un volumen alto en los ruidos generados por los objetos cercanos al primer término del plano y bajando aquellos que se encuentren en términos posteriores. En el sonido de pasos de un personaje que termina su recorrido en primer término en la imagen, la intensidad iría de menor a mayor, acentuando la verosimilitud y la sensación visual de acercamiento. Lo mismo ocurriría si el personaje se acerca gritando, puesto que su voz se acercaría con él. En el drama videoescénico el personaje ya no estará sometido a las técnicas de proyección de voz del actor, puesto que aquel o su doble audiovisual, pueden ser mediatizados por la tecnología sonora, instalando micrófonos en el escenario que amplifiquen, siguiendo el ejemplo anterior, los pasos del personaje escénico en sus desplazamientos en la escena que, incluso,

podrían continuarse en pantalla, convirtiendo en personaje audiovisual si el personaje escénico es también registrado por una cámara, ejerciendo el sonido como elemento unificador.

b) El tono. Se define por la frecuencia de las oscilaciones de las ondas. Si la frecuencia es alta, se dice que el tono es alto o agudo. Si, por el contrario, la frecuencia es baja, se habla de tono bajo o grave. La voz de un niño suele tener un tono agudo, mientras que la voz de un adulto será más grave. Esta obviedad muestra que el tono sirve para identificar sonidos y transmite al oyente significados propios sin necesidad de ver la fuente de procedencia, la imagen del personaje que habla, por ejemplo. En el teatro, la caracterización del personaje está estrechamente ligada a las técnicas de voz propias del actor, llegando a producirse la encarnación de niños por actores adultos, como ocurre en *Los niños perdidos* (2005), escrita y dirigida por Laila Ripoll en el Teatro María Guerrero de Madrid, en la que un reparto de actores adultos encarnan a un grupo de niños que viven determinadas peripecias en un orfanato de la Obra Nacional de Auxilio Social durante la Guerra Civil, en la que, además, uno de los niños se pone, a su vez, en la piel de una de las monjas encargadas de su cuidado, interpretándola a través del cambio del tono de la voz, dando como resultado una especie de doble ficción en la que un actor adulto interpreta a un niño que interpreta a una vieja monja. Esta característica en las voces ha sido muy utilizada en la ópera, que le ha otorgado a cada papel específico un tono en función de la psicología del personaje y sus características. También en el doblaje de las películas de animación se tiene en cuenta el tono de las voces en la asignación de personajes. Nunca un héroe tendrá una voz atiplada o demasiado grave, mientras que su antagonista se moverá en uno de estos extremos. En cuanto a los efectos, un sonido alto o agudo da la sensación de algo liviano. Uno grave, de algo pesado, sin necesidad de que el espectador conozca su fuente, participando, en muchos casos, tanto en el teatro como en el audiovisual, en la creación de incertidumbre: algo enorme que sigue al personaje, por ejemplo, pudiendo ser real o producto de su mente, se revele o no la fuente de procedencia al finalizar la secuencia.

c) El timbre. Se entiende como aquella facultad que permite al oyente distinguir dos sonidos con idéntico tono, pero producidos por distintas fuentes de emisión.

El timbre facilita, por ejemplo, la distinción de una misma nota emitida por un violín o por una flauta, o diferenciar un personaje de otro: pese a mantener el mismo tono, el timbre permite distinguir a un niño de otro en la representación citada, aunque éstos se encuentren fuera de la vista del espectador. En esto, precisamente, radica su importancia, puesto que este parámetro será el que permite al espectador identificar el sonido con una imagen mental y concreta de la fuente de emisión sin necesidad de verla. Por otro lado, el compositor de la música ha de tener en cuenta el timbre de los distintos instrumentos que va a utilizar en la orquestación, puesto que cada uno, según la tradición occidental, transmitirá sensaciones diferentes. Instrumentos de viento para una fanfarria se percibirán con un sentido marcial, mientras que esa misma pieza interpretada por instrumentos de cuerda se convertirá en algo majestuoso y delicado.

La manipulación de la intensidad, el tono y el timbre del sonido en el audiovisual y, por ende, en el drama videoescénico determina la manera de percibir del espectador, estableciéndose un punto de escucha y un recorrido sonoro que, acompañado o no de imagen, lo lleva a situarse en una determinada perspectiva, una manera de escuchar que a veces se identifica con el personaje (auricularización interna) y otras denota la presencia de una instancia que sobrevuela los deseos de los personajes y que dispone su destino en la representación de la historia (auricularización cero). De estos procedimientos de manipulación del sonido que construyen la auricularización se dará cuenta una vez sean definidas sus modalidades en el siguiente epígrafe.

2.2.1.6.10. Auricularización interna y auricularización cero

En el audiovisual se dan cita dos registros, la imagen y el sonido. Por lo tanto, también es posible la construcción de un punto de escucha mediante el tratamiento que se le da a dichos sonidos. En simetría con la ocularización, Gaudreault y Jost (2001) denominan a esto auricularización, que depende de la localización de los sonidos, de la individualización de la escucha y de la inteligibilidad de los diálogos registrados en directo por un micrófono cuando sucede la acción o añadidos en la edición de sonido. En la secuencia que hemos

citado perteneciente a *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) la cámara no sólo sustituye la mirada de Marcelo, permitiendo al espectador ver lo que el personaje mira, sino también lo que oye, en este caso el tema musical que una mujer está cantando en el interior de la casa, de modo que cuando Marcelo entra en campo, la música (diegética) deja de percibirse desde él, puesto que también la oyen el anfitrión y el resto de personajes presentes en la fiesta. Siguiendo con la simetría con la ocularización, en el audiovisual se pueden distinguir dos tipos de auricularización:

a) Auricularización interna, en la que se distinguen dos modalidades: primaria y secundaria. El primero de los casos se produce cuando el sonido es filtrado por el oído del personaje, que remitirá a una instancia no visible sólo cuando se construye una escucha específica, como por ejemplo, los ruidos o palabras que llegan deformados porque el personaje se encuentra debajo del agua. Nos encontraremos ante auricularización interna secundaria, en cambio, cuando el punto de escucha se establece en relación a las imágenes o por el modo en que son combinadas en el montaje visual. Gaudreault y Jost acuden como ejemplo a una secuencia de *M, el vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931) en la que un vendedor ciego oye un organillo procedente de un café y la música desaparece cuando el personaje se tapa los oídos.

b) Auricularización cero. Tiene lugar cuando el volumen de la banda sonora está sometido a las variaciones de las respectivas distancias de los personajes o cuando en la edición de sonido se hace variar los niveles por razones de inteligibilidad para permitir, por ejemplo, que se oiga claramente el diálogo de los personajes por encima de la música. Esta manipulación del sonido denota, por consiguiente, la presencia de la instancia enunciativa responsable de la narración. El director de cine Jean-Luc Godard, señalan Gaudreault y Jost, lleva este tipo de variación a un punto culminante en una secuencia de *El desprecio* (1963) en la que la canción que están escuchando los personajes se interrumpe cada vez que comienzan a decirse algo al oído.

2.2.1.6.11. La manipulación del sonido y la auricularización

Considerando el sonido desde un punto de vista de construcción poética, la manipulación expresiva de la intensidad, el tono y el timbre son los principales recursos empleados por el editor de sonido a la hora de sonorizar un relato audiovisual o las secuencias de imágenes y la grabación sonora que van a integrarse en el desarrollo de la acción del drama videoescénico. La realización de una película o de un drama videoescénico es un proceso complejo en el que cada uno de sus elementos, que se han realizado por separado, se engarzarán hasta obtener el producto final. En la primera, se obtiene un todo significativo fijado en celuloide o en un registro digital, en el segundo, tiene lugar en el escenario, en copresencia espacial y temporal con los personajes y los espectadores. Se pueden distinguir, con Roldán Garrote (2006), tres procedimientos de manipulación del sonido que afectan a la percepción de los personajes y las acciones en el espacio y el tiempo y que intervienen, por consiguiente, en la auricularización: direccionalización, jerarquización y finalidad, que vamos a detallar a continuación:

a) La direccionalidad. La manipulación del sonido permite dirigir la atención sobre aquellos elementos o acciones que interesan destacar en la imagen. Es decir, dependiendo de la selección de la intensidad de elementos sonoros que se elija para cada momento, se focalizará sobre una u otra parte de la imagen la atención del espectador. Se verá claramente con un ejemplo: un plano general del interior de unos grandes almacenes. En la parte derecha se ve a los protagonistas que hablan mientras que, mezclado en la multitud, veremos al antagonista, un hipotético agresor. Si se sonoriza la escena con sonido ambiente, la atención del espectador divagará por el encuadre, incluso si se inserta la conversación de los protagonistas y la música de suspense al mismo nivel. Sin embargo, si se potencia la conversación disminuyendo o eliminando el sonido ambiente, rápidamente el espectador dirigirá su mirada sobre los protagonistas, llegando incluso a obviar el resto de la imagen. Si, por el contrario, se privilegia la música de suspense, el espectador buscará hasta que encuentre al antagonista entre la multitud. Es decir,

su atención se focaliza en la imagen en función del sonido. Ambos son casos claros de auricularización cero, en la que una instancia que está por encima de las decisiones de los personajes ha elegido una u otra opción con una finalidad estratégica, determinada por la creación de incertidumbre que conlleva el desarrollo del relato audiovisual o del drama videoescénico.

b) Jerarquización. Es decir, la valoración y selección de cada uno de los sonidos que conforman la banda sonora en el relato audiovisual. Un aparato de grabación de sonido registra las ondas que llegan hasta él sin realizar un filtrado de cuales son las que interesan frente a las que no. El oído y el cerebro humanos llevan a cabo esta labor constantemente, pero en una secuencia audiovisual es reelaborada con meticulosidad. Por ejemplo, imaginemos que en la vida real nos encontramos con una acompañante en una sala de fiestas en la que una orquesta interpreta distintos temas musicales. El lugar está completo y hay mucho ruido en el ambiente. En nuestra conversación, nos olvidaremos de ese ruido y sólo oiremos lo que nos cuenta nuestra interlocutora. Si esa escena es grabada directamente con una cámara, al ver el vídeo se comprobará que es muy difícil entender lo que se dice debido a que el micrófono de la cámara ha captado también el ruido ambiente. Para evitar esto, se capta por separado el sonido ambiente y el sonido de la conversación. Durante la edición de audio, se manipula la intensidad de cada uno de los sonidos para que en cada momento se escuche lo que más interesa, llegándose a eliminar, si así se considera, todo el sonido ambiente y la música de la orquesta, en una acción similar a la realizada por Godard en la secuencia de *El desprecio* (1963) mencionada anteriormente. De este modo, se crea artificialmente una jerarquización del sonido, pero que, según Roldán Garrote (2006), se asemeja a la que realiza el oído humano. Este artificio proporciona al espectador la ilusión sonora de que lo que escucha es más real que la toma directa, que le resultaría artificiosa y falsa. A través de la auricularización nos encontramos ante una paradoja que incide en la verosimilitud a la que ya se ha hecho referencia en esta investigación: lo manipulado resulta más real que lo efectivamente real.

c) La fidelidad. Cuando se utiliza el término fidelidad se hace referencia a la obligatoria identificación del sonido o efecto sonoro con aquellos objetos o seres que aparecen en la imagen. Es decir, para hacer verosímil ese sonido, se deben

satisfacer las expectativas que el espectador albergue sobre el objeto que tiene ante su mirada. Un ejemplo obvio: si en la imagen aparece un canario, tendría que oírse a dicho canario y no el maullido de un gato. Si se abre una puerta de una habitación, el sonido debe ser el de una puerta de estas características, no la de un garaje. Puede darse el caso, como fácilmente se puede imaginar, de que se violente conscientemente la fidelidad en busca de un efecto cómico o dramático, pero esto, no obstante, no deja de crear cierto efecto distanciador en el espectador. Para que la fidelidad cumpla su misión debe ir acompañada en la sonorización por la sincronía. Esto es, apuntando una definición, sincronizar significa que un efecto sonoro, un diálogo o una música deben producirse al mismo tiempo que los acontecimientos que supuestamente lo generan. De este modo, se focaliza la atención del espectador sobre cualquier elemento de la pantalla o bien se puede acelerar o ralentizar el ritmo subjetivo de la misma. Sin embargo, cuando la sincronización es hiperbólica entre la música y la acción del personaje, advierte Roldán Garrote (2006), se produce lo que se conoce como *mickeymousing music*, haciendo referencia a los dibujos animados de Mickey Mouse, que identificaban notas musicales a determinados movimientos del personaje.

2.2.1.6.12. Vectorización y electrónica sonora

La proyección audiovisual y el registro sonoro introducen en el drama modificaciones en la percepción de las acciones llevadas a cabo por los personajes. Si la imagen altera la focalización en la representación teatral, el sonido, registrado por un micrófono y luego reproducido en sincronía con las imágenes o, incluso en ausencia de éstas, introduce la auricularización audiovisual en el drama, de modo que el director de escena puede concebir, por ejemplo, una escena en la que el personaje se vea atormentado por voces que han sido previamente grabadas y que son reproducidas al mismo tiempo que se desarrolla la acción del mismo, voces que presumiblemente se encuentran albergadas en la mente del personaje y a las que el espectador tiene acceso, produciéndose auricularización interna primaria.

El espectador, habituado a los medios de comunicación, desde el teléfono a la televisión, desde el vídeo al cine, la fotografía o las plataformas audiovisuales de la web, lo percibirá con naturalidad, puesto que, como afirma Patrice Pavis (2000), en la actualidad se percibe la realidad espectacular de una forma distinta a hace cincuenta o cien años, debido a la constante exposición a la tecnología de los medios de comunicación. Esta realidad y su puesta en escena, añade el teórico francés, “nos llevan a cambiar de mirada, e incluso de cuerpo, para estar en condiciones de percibirla adecuadamente” (p.60). Para demostrarlo, Pavis confronta el espectáculo teatral y la electrónica sonora: si en el primero la voz y el cuerpo del personaje están anclados uno en el otro y son, por tanto, correlativos, la segunda no intenta relacionar sus componentes entre sí y, a menudo, la representación sonora se ha editado pista a pista, de lo que hemos dado cuenta en el epígrafe anterior; si en el teatro, el espectador confía en la relación binaria entre significante y significado, puesto que uno remite al otro sin ambigüedad, la electrónica sonora instaaura “una nueva kinestesia que da lugar a una nueva síntesis corporal en el espectador, y que se opone a su sistema habitual de referencia” (p.61), establecido éste en la relación entre cuerpo, espacio y tiempo; si la representación teatral, como su espectador, constituye un sujeto centrado y unificado, puesto que la percepción se vehicula a través un núcleo estable (la obra y la conciencia unificada del propio espectador), en la electrónica sonora, el sujeto está abierto a una multitud de voces que obliga al espectador a escuchar y mirar de un modo distinto.

Una escucha y una mirada que en el drama videoescénico viene dada por la introducción de la proyección audiovisual, que la dirige en función del contenido icónico o sonoro reproducido en relación con la vectorización del personaje escénico. Las consecuencias son considerables para del actor, ya que “a riesgo de confundir su cuerpo real con su cuerpo virtual, de estar presente como ausente, el actor del futuro está buscando otro cuerpo y, sobre todo, otra concepción del cuerpo” (Pavis, 2000, p.60), cuyo recorrido y mirada el espectador se verá abocado a seguir gracias a que el conocimiento de los medios de comunicación han educado su percepción.

2.2.1.7. El discurso del personaje: La palabra videoescénica, contaminación diegética de la palabra dramática

Patrimonio exclusivo de los personajes, en el teatro la palabra es sustancial, da cuenta de sus acciones, de la evolución de su carácter y hace avanzar el drama. Salvo en determinadas formas escénicas, como el mimo o el teatro gestual, que se definen por la ausencia de la misma (Pavis, 2002), la palabra vehicula el sentido de la ficción. En cambio, en el cine y el audiovisual en general la palabra está sometida a la imagen, sólo surge allá donde no puede llegar la segunda, facilitando las estrategias del discurso audiovisual, uniendo los tiempos muertos, explicando las regresiones, anticipaciones temporales y las simultaneidades en la acción y aportando detalles conceptuales que no se perciben sólo a través de las imágenes, ya sea a través de la voz del narrador o a través de la introducción de intertítulos del tipo “el día siguiente por la mañana”, “ocho años antes”, “en otro lugar”, etc. (García Jiménez, 2003, p.203).

A pesar de que en el audiovisual, como en el teatro, la palabra también es vehículo mimético de expresión del personaje, éste no mantiene la exclusividad de su uso, puesto que es mediatizada por la instancia enunciativa que aparece implícitamente para aclarar todo aquello que la imagen no puede decir, muchas veces delegando su función en la figura del narrador que a veces cumple su misión desde dentro de la ficción, como narrador diegético –el caso de Mary Alice, personaje que se suicida al principio de la serie de televisión *Mujeres desesperadas* y que luego, como espíritu que sobrevuela la vida de sus amigas en la urbanización de lujo donde residen, dará cuenta de forma omnisciente de los acontecimientos que éstas enfrentan–, y otras veces desde fuera, como narrador heterodiegético –el caso de *El último metro* (François Truffaut, 1980), en el que un narrador, como si tratara de la voz de un documental, contextualiza la historia al principio del relato y la concluye explicando el destino de los protagonistas, actores de una compañía de teatro durante la ocupación nazi de París–. En todo caso, es su palabra la que conduce la acción de los personajes, la que orienta la percepción de la historia, la que aclara, matiza y, en su caso, explica e informa de todo aquello que la instancia enunciativa considera pertinente en el desarrollo de

la estrategia narrativa. De todo aquello, en definitiva, que la imagen no puede mostrar.

2.2.1.7.1. La palabra del narrador en el drama videoescénico

La figura del narrador es completamente ajena al teatro. Incluso cuando un personaje asume dicha función, éste no es tal, puesto que se encuentra representado al mismo nivel que el resto de los personajes. Su palabra no es narrativa, por tanto, sino dramática, y se confronta con la verbalidad del resto de personajes. Es el caso de *La taberna fantástica* de Alfonso Sastre, estrenada en 2008 en el Teatro Valle-Inclán bajo la dirección de Gerardo Malla, en la que uno de los personajes sustituye al propio autor de la obra, en un procedimiento de metalepsis (Genette, 2005), que en ocasiones asume ciertas funciones de narrador, pero que al interactuar con el resto de personajes de la obra, obreros en su mayoría que se dan cita en la taberna a la que se alude en el título, es señalado como un personaje al mismo nivel que los otros. O el caso de *A trozos, tragedia del hombre solo* de Gustavo Montes, en el que uno de los personajes, encargado de transmitir la historia, en vez de narrarla, sustituyendo sucesivamente al resto de personajes, interpreta los acontecimientos protagonizados por éstos en vez de rememorarlos verbalmente. En la representación teatral, aún en el supuesto caso de que el personaje *narrante* aparezca sólo en escena sin relación con los demás personajes, no será narrador, sino personaje, un actor encarnando una ficción de persona delante del público.

El drama videoescénico sí admite, en cambio, la figura del narrador debido a la aparición de la enunciación audiovisual. Nada impide la introducción de una voz en off, registrada y posteriormente reproducida, que dé cuenta del desarrollo de la acción, tanto audiovisual como estrictamente escénica. En *Metamorfosis* de la Fura dels Baus, adaptación de la novela de Franz Kafka, por ejemplo, la voz previamente grabada de un narrador, como la voz de un documental, abre desde fuera de la ficción la representación con las siguientes palabras:

Buenas noches. Estamos a punto de ingresar en un mundo donde todos viven tan cómodos, tan tranquilos, tan indiferentes como pueden. Un mundo prudente y controlado donde nada nuevo puede suceder porque nada nuevo es necesario. En ese mundo, completamente diferente al nuestro, un hombre cualquiera, después de un sueño tranquilo, se despierta una mañana, transformado (citado en Montes, 2006, p.255).

Esa voz no volverá a aparecer en el desarrollo de la puesta en escena, pero ha insertado al espectador en el mundo videoescénico en el que imagen audiovisual y presencia escénica se relacionarán en la producción de sentido: una enorme pantalla de proyección aparece entonces en el escenario donde se encuentran los personajes escénicos. En el supuesto caso de que la voz del narrador fuera la del propio Gregor Samsa, como ocurre en la novela de Kafka, cabría preguntarse si se estaría ante un narrador diegético, como la Mary Alice de *Mujeres desesperadas*, o ante el flujo de la conciencia del propio Gregor, personaje representado en su transformación en un metafórico insecto. Esta investigación se inclina por la primera posibilidad, encontrándonos ante la palabra de un narrador audiovisual que habría sido registrada, editada y reproducida a través de la tecnología sonora y ante la palabra de un personaje, escénico cuando Gregor Samsa es encarnado por el actor en el escenario, y audiovisual cuando es representado por el mismo actor en la pantalla de proyección. No obstante, esto no hace sino señalar la influencia del modo de representación narrativo de enunciación audiovisual en la representación teatral y la contaminación de narratividad de la palabra dramática que esto conlleva.

Esta influencia se produce también con la aparición de la palabra escrita en el drama videoescénico a través de la introducción de intertítulos, como los mencionados anteriormente, proyectados en pantalla, en presencia de imágenes o, incluso en ausencia de ellas, que dan cuenta del transcurso del tiempo o el cambio de lugar, como ocurre en *Nosotros, hijos de la guerra* dirigida por Raúl del Águila, en la que la leyenda “Nueva York” y la leyenda “Irak” proyectadas en los dos extremos de una pantalla, sitúan la acción de los dos personajes protagonistas en distintos puntos geográficos y en diferentes lados del escenario. El audiovisual también permite el acceso a la palabra escrita por el personaje de una película en

un trozo de papel mostrando su contenido al espectador a través de un plano detalle. Desvelará entonces ciertos rasgos del personaje, como en *Marathon man* (John Schlesinger, 1976) cuando el personaje interpretado por Dustin Hoffman escribe en un papel la respuesta a una pregunta de un profesor universitario, señalando su conocimiento del tema (García Jiménez, 2003). Nada impide que en el drama videoescénico el director de escena decida llevar a cabo el mismo procedimiento en la pantalla de proyección situada en el escenario.

Michel Chion afirma que en el audiovisual la presencia de la voz jerarquiza la percepción en torno a ella (2004; 2007). Chion llama a este fenómeno vocicentrismo. La voz focaliza la mirada del espectador, puesto que la visión humana es parcial y direccional y la audición es omnidireccional. Por tanto, es percibida antes que la imagen y también es orientadora, facilitando el desplazamiento del espectador por el contenido icónico. Sin embargo, la palabra se define como fluctuante, provisional, susceptible de ser puesta en cuestión por lo que se va a ver de inmediato. En el audiovisual, siguiendo a Michel Chion, toda voz puede manifestarse en imagen. Esta característica tiene su uso en la construcción poética en la creación de determinados efectos y sensaciones. Por ejemplo, fomentando la intriga a través de voces o ruidos que sólo se manifiestan en imagen en la resolución de la secuencia en cuestión.

El teatro también ha utilizado la voz o determinados efectos sonoros para conseguir resultados similares gracias a la aplicación paulatina de la tecnología de grabación, edición y reproducción que alcanza su máxima expresión en el drama videoescénico. La palabra puede provenir entonces de los altavoces situados en un lugar preciso de la escena desvinculada de los personajes de la representación, señalando una fuente no visible, proviniendo de “una instancia extrafuncional encarnada por el director de escena, por el autor que dice en voz alta sus didascalías, por un narrador que comenta la acción escénica, por un personaje al cual oímos, y del cual otro personaje adivina sus pensamientos, su monólogo interior” (Pavis, 2002, p.512). La palabra que sostiene al personaje escénico, vinculada su presencia a la encarnación del actor, visible en escena u oculto entre bambalinas, se carga de este modo de las propiedades de la palabra audiovisual,

puesto que ha sido registrada en otro tiempo y en otro lugar, distintos ambos al de la representación.

Del mismo modo, la palabra audiovisual, engarzada en la acción escénica, reproducida en el aquí y ahora teatral, vinculada audiovisualmente la fuente o permaneciendo está fuera de la imagen, formará parte indisoluble del drama videoescénico y no tendrá existencia alguna en otro lugar que en esa representación, ya que ha sido creada para confrontarse con la presencia física del espectador en la sala teatral. El registro sonoro la conservará intacta, inmutable, pero será distinta en la representación del día siguiente, puesto que la interpretación del personaje escénico por el actor teatral nunca será del todo idéntica, pues cambiará con la respuesta de los distintos públicos y por su propio estado emocional, vinculando indefectiblemente su sentido a su proyección en el lugar de la representación.

2.2.1.7.2. La palabra del personaje videoescénico

La palabra del personaje videoescénico es palabra dramática y palabra audiovisual, pero en ambos casos es una palabra activa, vinculada al desarrollo de la acción, fundamentalmente conflictiva, que pone en juego a los interlocutores, señalando, a su vez, como recoge Ubersfeld (2004), a los protagonistas del discurso (emisor y destinatarios), las circunstancias espaciales y temporales de la situación de comunicación y las condiciones generales de producción y recepción del mensaje, como la naturaleza del canal, el contexto socio-histórico o las limitaciones del universo del discurso, en este caso de naturaleza doble, escénica y audiovisual. La palabra, en principio, afirma Bajtin (2005), no tiene autor y sólo funciona en tanto enunciado en la situación concreta del intercambio verbal. Es entonces, inmersa en la cadena verbal, cuando representa la instancia activa del hablante, convirtiéndose en enunciado, formado a su vez por ecos de otros enunciados, reflejándose unos en otros como eslabones de una cadena que constituye el sentido, que en el drama videoescénico fluctuará del escenario a la pantalla y de ésta de nuevo al escenario.

Ubersfeld (2004) define el enunciado como “la cantidad de palabras que pueden atribuirse a un locutor, entre el momento en que comenzó a hablar y el momento en que otro locutor toma la palabra”. Del mismo modo, define el habla como “el resultado de un acto individual de lenguaje, cualesquiera que fuesen los límites y las restricciones” y reserva el término discurso (del personaje) a “un despliegue de habla organizado” (p.14). El discurso del personaje es siempre dialógico. La palabra hablada construye enunciados que se proyectan sobre otros, de los cuales recibe el mensaje que, reelaborado, reenvía, en la escena o en la pantalla, o de la primera hacia la segunda o de ésta a la primera, en un intercambio entre palabra real surgida del aparato vocal del actor teatral y el registro sonoro de la voz del actor audiovisual. Realmente, mantiene Ubersfeld, “no hay monólogo posible en el teatro, ya que todo monólogo contiene su división interna, de su destinatario (virtual o real), el espectador” (p.12), puesto que las reglas del intercambio conversacional de la realidad son modificadas por el hecho de que el personaje escénico no se dirige sólo a otro personaje, sino que también lo hace en dirección a un destinatario último: el público presente en la sala. La palabra del personaje audiovisual, inserta en el desarrollo del drama, adquiere de este modo un sentido videoescénico. El discurso del personaje se ha construido, siguiendo a García Jiménez (2003), tomándolo en cuenta como factor para facilitar al espectador no sólo la legibilidad del texto, reforzando la verosimilitud a través de la mimesis dialógica mientras avanza la acción, sino también para despertar en él procesos psicológicos de identificación y de proyección, desvelando la identidad del personaje, caracterizándolo y expresándolo, indistintamente si su materialización es estrictamente escénica o audiovisual.

Como se habrá advertido, es fundamental para cualquier consideración sobre el discurso del personaje tener en cuenta “el carácter triangular de la comunicación en el teatro” (García Barrientos, 2001, p.53), a la vez interno, entre el personaje y otros personajes, y externo, en cuanto a la orientación hacia el espectador de la palabra de los personajes que, en la mayoría de las ocasiones, simulan ignorar el destino último de sus discursos. Gracias a ello el público puede ir más allá de la inmediatez del discurso, puesto que detrás de cada enunciado se encuentra también todo el mundo referencial desarrollado anteriormente en la

representación. Del mismo modo que en el drama versificado, es ese carácter externo el que pone de manifiesto la “función poética” del lenguaje de la que hablaba Saussure (2006), ya que es el espectador el destinatario de dicha versificación mientras los personajes son ajenos por convención a la forma métrica en la que se expresan, en el drama videoescénico los personajes son indiferentes a si su palabra ha sido registrada y reproducida audiovisualmente o es emitida directamente en la escena: es al espectador a quien se dirige su materialización. En el drama videoescénico, por tanto, la palabra escénica se verá cargada por las propiedades de la palabra audiovisual, pero ésta también será palabra teatral. Palabra videoescénica, en definitiva: dramática y diegética al mismo tiempo.

2.2.1.8. El diálogo

2.2.1.8.1. La integración videoescénica

El diálogo entre personajes se establece como la forma fundamental del drama a partir de la consideración del teatro como la representación de personajes que llevan a cabo una actividad en el escenario. El diálogo fomenta el *efecto realidad*, puesto que “el espectador tiene la impresión de asistir a una forma familiar de comunicación entre personas” (Pavis, 2002, p.126). Es decir, a través de la utilización de la palabra, los personajes se insertan en la mimesis tanto en el teatro, como forma privilegiada, como en el relato audiovisual. El componente dialógico es la parte más mimética de éste. Cuando los personajes de una escena audiovisual se interrelacionan a través de la palabra, el tiempo de la historia y el tiempo del discurso coinciden en ese momento, acercándolos al tiempo del teatro. En el audiovisual el diálogo es un factor de la mimesis que se inserta en la diégesis, no sólo favoreciendo la acción, sino concibiéndose como acción por tres motivos primordiales, que destaca García Jiménez (2003): la dimensión ilocutiva de la palabra hablada, es decir, por su imposibilidad para decirlo todo, remitiendo a las creencias y valores del personaje, señalándolo como trasunto de persona, humanizándolo a partir del contexto y fomentando la confusión, los

malentendidos, el conflicto y, por tanto, contribuyendo al desarrollo de la acción; por el carácter escénico y representacional de la narración audiovisual que “si no la hace depender del teatro, la conforma por analogía con el drama” (p.218), insertándose, como en este, como motivos que desencadenan y explican la acción inicial, su progresión y su resolución; y por la naturaleza de la acción audiovisual, entendida como el significado consciente y funcional de la actividad de los personajes que lleva a cabo la instancia enunciativa y en la que la palabra del personaje es un vehículo privilegiado en el desarrollo de la estrategia narrativa.

Si los diálogos entre los personajes de una novela están siempre subordinados a la voz del narrador (es decir, son diálogos narrados, contados por esa voz), la característica principal del diálogo dramático se deriva de su inmediatez representativa (García Barrientos, 2001), siempre mostrados al espectador. En el audiovisual esta inmediatez es sustituida por el registro fotoquímico o digital, es decir, los diálogos están mediatizados, pero también son mostrados ante el espectador, percibidos por éste, bajo un tácito pacto ficcional, como si estuvieran ocurriendo en ese momento ante su mirada. El diálogo mostrado, presente en el teatro y en audiovisual, por tanto, se concibe en el drama videoescénico como elemento integrador de los dos modos de representación, sobre todo, porque no sólo son posibles los diálogos eminentemente escénicos y estrictamente audiovisuales, sino también los diálogos entre personajes escénicos y personajes audiovisuales, estableciéndose relaciones de sentido entre el escenario y la pantalla. Si el diálogo es “el componente verbal del drama, *dicho* efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático” (García Barrientos, 2001, p.51), también lo es del drama videoescénico, aunque en este caso también puede ser *dicho* por los personajes que aparecen proyectados en pantalla, incluso aunque no se estipule de este modo en el texto escrito, ya que su representación, escénica o audiovisual, depende de las decisiones del director de escena a la hora de abordar la escenificación. Nada impide que cualquier personaje del *Hamlet* de Shakespeare, por ejemplo, pueda ser representado audiovisualmente y entre en contacto verbal con otro personaje, encarnado por un actor en el escenario, como efectivamente sucede en la puesta en escena de la obra llevada a cabo bajo la dirección de Juan Diego Botto, en la

que el fantasma del rey muerto, proyectado sobre una tela de gasa, entra en diálogo con su hijo, el príncipe Hamlet, presente en el escenario.

2.2.1.8.2. Definición de diálogo

Etimológicamente diálogo viene del término griego διάλογος. La partícula δία fue asimilada erróneamente por algunos traductores clásicos, según advierte Jesús Gómez (1988), al número latino *duo*, definiendo el diálogo como “el habla de dos”. Sin embargo, la traducción correcta de δία es “a través de” o “por entre”, entendiéndose, como punto de partida, que el diálogo se produce entre dos o más interlocutores que hablan entre sí intercambiándose las funciones de destinador y destinatario. En el siglo XVI, Diego Núñez de Alba lo hace constar del siguiente modo en *Diálogos de la vida del soldado*:

Diálogos (...) conforme al parecer de algunos quiere en español decir razonamiento de dos, aunque conforme al mío lo que los griegos en su lengua dijeron diálogos es lo mesmo que los latinos en la suya llamaron colloquium, que en español no sabría yo nombre que darle más propio que sabia y buena conversación (citado en Gómez, 1988, p.17).

En el siglo XVI había cierta confusión a la hora de entender un diálogo construido, definido por su participación en un texto dirigido al espectador, y la conversación propia de la vida real, “confusión que no está resuelta de manera artística consciente” (Gómez, 1988, p.23), algo que deja claro Anne Ubersfeld (2004) cuando escribe:

La diferencia entre un intercambio conversacional de la vida real y un diálogo teatral reside en el hecho inadvertido, pero fundamental, de que todo enunciado teatral no tiene solamente un sentido, sino un efecto o, más exactamente, una acción. Toda réplica actúa, ninguna permanece sin modificar algo en el universo teatral, ese universo que comprende al espectador (p.10).

El diálogo teatral es el fruto de una producción ficcional que tiene como destinatario último al espectador, pero, a la vez, imita las palabras de la vida cotidiana en la comunicación entre los personajes (Bajtin, 2005). Ocultando la doble enunciación, simula ser conversación arrancada de la realidad, como se defendía en epígrafes anteriores, puesto que reproduce elementos tomados del habla real que construyen discursos que, por un lado, son percibidos como verosímiles y, por otro, como producto con valor estético (Ubersfeld, 2004).

García Jiménez (2003) ofrece una definición completa y razonada de diálogo que conviene tener en cuenta en esta investigación. Entiende el diálogo como “un intercambio alternante, directo, inmediato, personal y dialéctico, de ideas, opiniones o sentimientos entre dos o más personajes por medio del lenguaje” (p.215). Esta definición recoge rasgos del proceso comunicativo (alternante, directo, inmediato, personal y dialéctico), del contenido (es un intercambio de ideas, opiniones o sentimientos) y de la materialidad del diálogo (se realiza a través del lenguaje). En cuanto al primer rasgo, García Jiménez defiende que es alternante porque al personaje hablante le corresponden uno o más personajes que escuchan, con los que se alternará en las funciones de hablante y oyente en una sucesión de réplicas que establecen el diálogo. Es directo, inmediato y personal porque el personaje hablante se dirige a unos interlocutores con quienes mantiene una relación directa (es decir, están directamente relacionados con lo que se habla), sin intermediarios y de persona a persona. Dicho de otra manera, los interlocutores se sienten en el diálogo directa, inmediata y personalmente afectados, aludidos o interpelados. El diálogo comporta generalmente la presencia física de los dialogantes, pero no la exige de manera absoluta, puesto que el carácter inmediato sigue manteniéndose, aunque haya mediación tecnológica, a través del teléfono o una videoconferencia, por ejemplo. Asimismo, el intercambio se considera dialéctico porque “el diálogo es un proceso en que cada idea, opinión, sentimiento, etc. (es decir, el contenido aportado por cada uno de los actores) se desarrolla, matiza, limita y se enriquece con las aportaciones de sus *contrarios*” (p.216). Del mismo modo que toda tesis, confrontada con su antítesis conforma un concepto superador en la síntesis que, en el diálogo vuelve a convertirse en tesis para reiniciar el proceso de interacción.

Ésta es la categoría fundamental de todo diálogo, lo que lo convierte en dramático, lo que hace avanzar la acción en el conflicto. El elemento motivador del diálogo es la diversidad y la discrepancia de opiniones. Es interacción, *feedback* dialéctico. Cuando se afirma en la definición que este intercambio se realiza por medio del lenguaje se refiere fundamentalmente al lenguaje oral, pero sin descartar el lenguaje no verbal ni los códigos icónicos, como miradas y gestos, por ejemplo, particularmente en el relato audiovisual, pero también en el drama videoescénico, al mostrarse personajes en pantalla confrontados con personajes escénicos. También el intercambio verbal puede llevarse a cabo a través del lenguaje escrito. En *La mosca* (Karl Newman, 1958), que cita García Jiménez, el protagonista con cabeza de mosca dialoga con su esposa escribiendo a máquina. También se puede observar en una película más recientemente, *Pequeña Miss Sunshine* (Jonathan Dayton, 2006), en el que un personaje adolescente que ha prometido no hablar hasta hacerse piloto se comunica con su tío homosexual a través de escritos. Actualmente, tanto en relato audiovisual como en el teatro, se reproducen diálogos escritos a través del chat informático, constituyendo incluso la base estructural de la obra, como ocurre en *Tras la puerta* de la autora Diana I. Luque, que consiguió el premio “Ricardo López Aranda” en 2011 con esta obra que aborda los suicidios de jóvenes programados a través de conversaciones de chat que se ofrecen en una gran pantalla, o la obra del venezolano Gustavo Ott de título inequívoco, *Chat*, con una puesta videoescénica de Luis Garván para El Globo Teatro en 2010 que alterna el chat escrito proyectado en pantalla con el chat reproducido oralmente por los personajes en el escenario. No hay que confundir esto con la relación epistolar, como advierte García Jiménez, puesto que ésta no es directa ni inmediata y la eventual alternancia se proyectaría demasiado en el tiempo.

2.2.1.8.3. Particularidades de la tipología del diálogo en el drama videoescénico

Desde el origen del teatro coexisten una gran variedad de modos de intercambio verbal entre personajes que la poética teatral ha sistematizado en

múltiples tipologías. “Diálogos conflictivos, relatos épicos, confesiones-apologías, monólogos y falsos monólogos, palabras en contrapunto, discursos políticos, cantos líricos, diálogos canto-palabra, y también canto alternado entre un coro y una profetisa”, distingue Ubersfeld (2004, p.18); el monólogo, el soliloquio, el coloquio, el aparte y la apelación, García Barrientos (2001); monólogo, soliloquio, colloquium o conferencia, logoi o razonamiento, agoniai o disputaciones, diálogos diegéticos, autoriales, de referente lingüístico, García Jiménez (2003) en cuanto al diálogo audiovisual. Aunque Patrice Pavis (2002) afirma que “inventariar todas las posible variantes del diálogo teatral sería una empresa absurda” (p.126), no cabe duda que el esfuerzo de éstos y otros autores por establecer una tipología del diálogo teatral da cuenta de la pluralidad de posibilidades de intercambio verbal entre los personajes, que se acrecienta en el drama videoescénico al multiplicarse éstas en cuanto entran en relación dialógica el personaje escénico con el personaje audiovisual, el escenario con la pantalla.

Conviene advertir, con García Barrientos (2001) y Ubersfeld (2004), que el diálogo abarca todo el componente verbal del drama, cada una de las palabras pronunciadas en la representación. Por consiguiente, tanto monólogo, entendido como el discurso de un solo personaje, como el soliloquio, definido como el discurso de un solo personaje que se dirige a sí mismo, es decir, ambos sin interlocutor escénico, son formas de diálogo, puesto que suponen por el hecho de ser teatrales “un alocutario presente y mudo, el espectador; diálogos, después, porque conllevan casi necesariamente una división interna y la presencia, en el interior del discurso atribuido a tal locutor, de un enunciador *otro*” (Ubersfeld, 2004, p.21). En el drama videoescénico la enunciación audiovisual deja patente a ese *otro* al que se dirige el personaje escénico cuando una cámara recoge su alocución para proyectarla en directo en la pantalla. Cuando el particular *Boris Godunov* de la Fura dels Baus, convertido en líder terrorista en la obra del mismo título, es recogido por una cámara y proyectado en la enorme pantalla situada en medio del escenario, y su figura atrona amenazadoramente hacia los espectadores reales, qué hace sino convertirlos en personajes-espectadores, los interlocutores secuestrados del terrorista en la ficción.

En las narrativas representacionales cuando el personaje no está solo en escena, apunta García Jiménez (2003), sus palabras constituyen una distasia, es decir, una especie de paréntesis que interrumpe momentáneamente la acción en el que el personaje expresa sus deseos, dirigiéndose al espectador, en el caso del monólogo, o hablando expresamente consigo mismo, en el caso del soliloquio, y que en teatro se denomina aparte. En uno y otro caso, los demás personajes asumen la convención y se comportan como si no oyeran.

La enunciación audiovisual permite que en el drama videoescénico, por ejemplo, el llamado monólogo alternado, definido por García Jiménez como el discurso de dos o más personajes que se suceden sin llegar a constituirse en diálogo, se muestren alternativamente en pantalla y escenario. Cabría imaginar entonces una puesta videoescénica de la obra “Lorca eran todos” de Pepe Rubianes en la que los personajes que recuerdan a Federico, amigos, enemigos y familiares del poeta, en monólogos que se alternan en escena, se representasen unos en escena y otros en pantalla. O que el autodiálogo audiovisual, definido como aquel monólogo en el que el personaje aparece en el relato audiovisual dialogando con su alter ego, con un “yo” doblado mediante la tecnología (García Jiménez, 2003), pueda aparecer en el drama videoescénico desdoblando al personaje en escenario y pantalla, interpretado por el mismo actor en la escena y proyectado (registrado por la cámara en otro tiempo y otro lugar) en la pantalla. El actor escénico se verá entonces abocado a trabajar en los ensayos la sincronización de las réplicas y contrarréplicas entre su interpretación escénica y su interpretación audiovisual en una especie de coreografía verbal en la que se puntuarán los tiempos y ritmos de su intervención.

La enunciación audiovisual posibilita, por tanto, la representación estrictamente dialógica del monólogo y el soliloquio y, más allá de la interacción que se establece entre los diferentes los personajes, también muestra el diálogo que se produce en el drama videoescénico entre los dos modos de representación de los que venimos hablando, el teatral, representado en la escena, y el narrativo de enunciación audiovisual, representado en la pantalla en interacción con el primero.

2.2.1.8.4. El valor del silencio en el diálogo videoescénico

Hablar del silencio es cuanto menos paradójico, puesto que se trata de decir de lo que no se dice, poner palabras en aquello en lo que éstas destacan por su ausencia, como reconocen algunos autores en estudios de reciente publicación (Virilio, 2005; LeBreton, 2006; Jitrik, 2007). Sin embargo, la paradoja deja de ser tal si se aborda el silencio en el conjunto de una representación, un drama, un relato audiovisual o, en nuestro caso, en un drama videoescénico, inserto en el diálogo de los personajes. En este caso el silencio sí se puede decir. Es más, se dice, puesto que tiene una presencia en la escena, en la imagen y en las relaciones entre ellas que lo convierte en un elemento de significación. La mirada investigadora descubre en el diálogo videoescénico que el acto de hablar no es un mero discurrir de palabras, sino un discurrir de palabras y silencios. En un diálogo, el hablar es un decir y un no decir y es la presencia de ambos elementos lo que dota de sentido al silencio dentro del drama. Son las relaciones entre ambos componentes lo que le da sentido a una frase, a un enunciado, a un discurso. Hay, por tanto, una sintaxis que vincula palabra y silencio en los actos del lenguaje que llevan a cabo los personajes.

Aunque nos centraremos en el diálogo, conviene advertir que el silencio puede estar presente en el texto como concentrado semiótico, esto es, como centro productor de sentido, de semiosis narrativa (Jitrik, 2007). Sobre todo en su forma de secreto. El silencio, en estos casos, conduce la acción, dirige los acontecimientos hasta su desvelamiento y las consecuencias derivadas del mismo. “Es un silencio que podríamos denominar *silencio narrativo* y que da lugar a dos tipos de relato, según el personaje sobre el que se focalice la acción. Se podría hablar de *relatos de la impostura*, en los que un personaje actúa en la defensa del secreto, en permanecer callado frente a la acción de otros y, por otro lado, a *relatos de desvelamiento*, en los que la narración se inserta en la lógica de la investigación y muestra a un personaje empeñado en la tarea de hacer hablar, en romper el silencio de otros”, afirma Gustavo Montes (2009, p.2) en relación al relato cinematográfico. En ambos casos, el silencio se convierte en el motor que hace avanzar la historia y en activador de la incertidumbre en el espectador. No es

extraño que ambos tipos de silencio se produzcan en un mismo texto. Toda impostura implica un posible desvelamiento, todo silencio puede ser roto por parte del personaje que calla o por la intervención de otros. Se trata de una lógica polémica, dialéctica, que rige el discurso, del mismo modo que rige el desarrollo de los diálogos de los personajes.

Desde la pragmática del lenguaje, John L. Austin (2004) ofrece un esquema teórico donde sustentar nuestra exposición. Según Austin, cuando alguien dice algo se debe distinguir: a) el acto de emitir ciertos sonidos con una entonación que pertenecen a un vocabulario y que tienen asignado cierto sentido y referencia. Austin lo denomina acto lingüístico locucionario o locutivo; b) el acto que el hablante lleva a cabo al decir algo, esto es, la intencionalidad de las palabras proferidas, lo que se pretende con ellas: afirmar, negar, prometer, advertir, saludar, insultar, amenazar, definir... Austin lo denomina acto ilocucionario o ilocutivo; y c) el acto que el hablante lleva a cabo porque dice algo, el efecto que causa en el interlocutor, lo que determina su reacción, a lo que Austin llama acto perlocucionario o perlocutivo.

En términos del personaje, el diálogo da cuenta de lo que las palabras dicen (dimensión locucionaria); lo que el personaje hablante quiere decir con ellas (dimensión ilocucionaria); y lo que el interlocutor entiende con ellas, es decir, lo que provoca su reacción (dimensión perlocucionaria). Gustavo Montes (2009) menciona como hipótesis de trabajo una cuarta dimensión en el acto del lenguaje que se produce en el habla de los personajes del relato cinematográfico, y que denomina *dimensión alocucionaria o alocutiva*, haciendo referencia explícita a la ausencia de sonido verbal con la introducción del prefijo “a”. La dimensión alocucionaria se define como aquella que “da cuenta del silencio entreverado en las palabras y está presente no sólo en la dimensión ilocucionaria (la intención no verbalizada y que se encuentra en la mente del personaje), sino también en la locucionaria (el hablar no es emitir sólo palabras, sino palabras e intervalos de silencio) y en la perlocucionaria (pausas e interrupciones que hacen hacer o hacen decir)” (Montes, 2009, p.5). En los apartados que siguen se mostrará el funcionamiento de esta dimensión alocucionaria presente en el diálogo de los personajes y su relación con el espectador.

2.2.1.8.5. El silencio y la dimensión locucionaria en el diálogo videoescénico

Los enunciados producidos por el habla de los personajes en su acción lingüística locucionaria están compuestos de sonido y de silencios, de palabras y de silencios entre palabras, y de silencios entre frase y frase que son expresados en el lenguaje escrito a través de los blancos entre las palabras y los signos de puntuación que separan las frases y los párrafos entre sí. En el lenguaje oral, a través de los intervalos más o menos largos que dan cuenta de la ausencia de sonido verbal. “El intervalo aparece como el sostén de la sonoridad, garantiza sus regularidades y transforma, de este modo, al silencio, que en principio es un puro respaldo, en materia significativa y, en consecuencia, en un pletórico de semiosis”, afirma Jitrik (2007, p.88). El intervalo imprime un ritmo al lenguaje de los personajes, los singulariza en un modo de hablar que da cuenta de unos rasgos de personalidad, pero también marca el ritmo del diálogo. “Toda conversación –dice LeBreton– es un tejer de silencios y palabras, de pausa y habla, que crea la respiración del intercambio” (LeBreton, 2006, p.14). Hay una necesidad de pausa, incluso física, para que el habla no se ahogue en un torrente de palabras. Lo que le da sentido a un enunciado verbal no son sólo las relaciones entre las palabras que lo forman, sino también las relaciones entre las palabras y los silencios. Éstas pausas también son percibidas y decodificadas por los interlocutores. También se expresa e interpreta en ese intercambio la ausencia de palabras. Los silencios más o menos largos tienen un significado en el contexto en el que se produce el acto del habla y este significado también es percibido y decodificado por el espectador. A partir de esta dimensión locucionaria los diálogos (entendido como intercambio de palabras y silencios) significan, relacionan y comunican a los personajes entre sí y con el espectador.

El silencio en el diálogo no es un vacío, ocupa tiempo en el discurso videoescénico. El no hablar o el callar es su significante, que es plenamente percibido por el espectador a través de otros códigos, teatrales y audiovisuales – gestual, secuencial, fotográfico, pictórico, etc. – que intervienen en la escena y en

la imagen audiovisual proyectada en la pantalla. En este tiempo en el que el actor permanece mudo en la escena, en la imagen o en ambas y la palabra se interrumpe, tornándose ausencia, se encuentra el significado del silencio. Si la elipsis es un vacío de significante en el discurso –no ocupa tiempo ni espacio– y nos remite a la historia para encontrar su significado, el silencio encuentra su significante y su significado en el propio discurso, ocupando tiempo y espacio. El silencio dialógico en el teatro, en el cine o en el drama videoescénico no equivale a falta de sonido, sino a ausencia de palabras en presencia de personajes en la escena y en la pantalla.

El silencio dialógico, por tanto, se define en relación al sonido de las palabras. El director Robert Bresson insistió en la importancia semántica del silencio cuando decía que el cine sonoro había descubierto el silencio, puesto que con él se intensifican las imágenes (Bresson, 1997). Los personajes tienen la posibilidad de la palabra y también la posibilidad de optar por el silencio. La elección de las palabras o la estructura gramatical de la frase denota su estado de ánimo o un carácter locuaz o taciturno. Una pausa más o menos prolongada señala el contenido de lo que se ha dicho o de lo que se va a decir, puesto que “el silencio, si dura, es una forma de exteriorizar la intimidad. Cuando uno se calla pasan al primer plano su rostro, sus manos, y expone su cuerpo a la indiscreción del otro” (Le Breton, 2006, p.30). Y más aún cuando se confronta el personaje escénico con el personaje audiovisual engrandecido en la pantalla a través de un primer plano de su rostro. Ese silencio pone en marcha el mundo interior de los personajes, permitiendo el intercambio de miradas y emociones. Jitrik denomina resonancia a la prolongación del sonido en el silencio que lo sucede (Jitrik, 2007). En el diálogo videoescénico la resonancia también adquiere una dimensión icónica, puesto que el silencio se adhiere a la fisicidad audiovisual de los personajes, a su gestualidad, a su lenguaje corporal en cuanto a que promueve la mirada de los personajes, apelando a la sucesividad de los planos, y activando la capacidad decodificadora del espectador. La resonancia quedaría inscrita en la creación de incertidumbre que rige la trama, dando lugar a dos interrogantes: a) ¿qué ha pasado?, si el silencio es muestra de una perplejidad o una emoción; y b)

¿qué pasará?, si muestra una inminencia, algo por suceder, una amenaza o una premonición.

2.2.1.8.6. El silencio y la dimensión ilocucionaria en el diálogo videoescénico

Las palabras y los silencios que dibujan a un personaje son aquellas que marcan sus contrastes con los demás personajes, a la vez que definen la singularidad y peculiaridad de cada momento que vive. Cada ser humano –y, por tanto, cada personaje– tiene un modo de hablar y de callar, un uso del lenguaje propio y suyo, únicamente suyo, que lo diferencia de los demás. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los personajes se encuentran insertos en situaciones dramáticas. Esto es, en situaciones conflictivas. Por lo tanto, su manera de responder a los estímulos del entorno o de otros personajes no es “normal”, no es la de la vida real, sino que está alterada emocionalmente por lo que está pasando (Alonso de Santos, 1998). El aparente contenido semántico del lenguaje puede verse superado y hasta negado por su intención en la situación. El contexto del conflicto donde surge el diálogo le da a éste su sentido específico. El personaje se dibuja desde lo dicho y lo no dicho, desde la palabra y desde la ausencia de la palabra. Pero, además, lo dicho y lo no dicho tiene una finalidad, busca comunicar una intención: afirmar, negar, prometer, advertir, saludar, insultar, amenazar, definir.... Si el significado del enunciado es parte del acto locucionario, la fuerza que conduce el enunciado forma parte del acto ilocucionario (Austin, 2004). El contenido semántico de la palabra dialógica puede verse superado y hasta negado por la intención de lo dicho y lo no dicho. Decir “buenos días” puede ser un simple saludo en un encuentro casual en la oficina, o “qué feliz me siento” si esa mañana el personaje sale de vacaciones, o “lo siento, tú te quedas trabajando” si la ironía surge en el contexto. El enunciado “te quiero” puede decirse para engañar a alguien, para conseguir de él un favor sexual, para justificar una infidelidad, para preparar una futura separación, etc. El acto ilocucionario está íntimamente ligado a la propia historia del personaje y al conflicto en el que está inmerso. La intencionalidad, se puede definir, por tanto, siguiendo a José Luis Alonso de

Santos, como el sentido que adquieren las palabras en el discurso de los personajes en función del contexto (lo externo a ellos, pero que influye en su comportamiento), de la situación (entendida como el estado o la condición en que se encuentran: se quieren, se odian) y de los códigos comunicativos implícitos entre ellos (relación padre-hijo, jefe-subordinado, por ejemplo). Del mismo modo, los silencios y la modulación de los mismos sólo adquieren significación en relación con las palabras proferidas en un contexto, una situación y los códigos comunicativos a través de los que interactúan verbalmente los interlocutores.

Para ilustrar lo expuesto, podemos acudir a dos ejemplos, uno perteneciente a un relato cinematográfico y otro dramático, *Sed de mal* (1958) de Orson Welles y *Barcelona, mapa de sombras* (2006) de Lluïsa Cunillé, respectivamente. En el segundo, pondremos énfasis en las acotaciones realizadas en el texto literario que dan instrucciones sobre la significación del silencio en la futura puesta en escena.

En *Sed de mal* nos encontramos ante una secuencia que muestra una habitación de hotel a oscuras como contexto en el que se produce el diálogo entre el policía mexicano Miguel Vargas y Susan, su esposa norteamericana. El amor que sienten uno por el otro (están recién casados) vendría matizado por el estado en el que se encuentra Susan. Siente rabia, puesto que instantes antes de que entrara su marido le ha arrojado por la ventana la única bombilla de la habitación a un malhechor, enemigo del policía, que la acosaba con la luz de una linterna desde el edificio de enfrente. El diálogo viene marcado por un silencio: la ocultación deliberada de lo sucedido por parte de Susan. Esto determinará la intencionalidad de lo que dice y no dice. Ante las preguntas de Vargas sobre la falta de luz, Susan responde con sequedad. “¿Podemos encender la luz ahora?”, dice Vargas. “No. No podemos” es la lacónica respuesta que produce la sorpresa reflejada en un plano mudo de Vargas antes de que pregunte por qué. “Por la sencilla razón de que no hay bombilla”, responde Susan, lo que provoca la estupefacción silenciosa de su marido. Susan sale de la habitación en silencio seguida por el policía. Es esa ocultación (en ningún momento posterior Susan desvelará lo ocurrido) la que ofrece la clave interpretativa al espectador.

Si en *Sed de mal* la significación del silencio se encuentra en el contexto y la situación, en *Barcelona, mapa de sombras* las acotaciones, que dan cuenta de la acción de los personajes y están en función de la futura escenificación, ya plantean la dirección de dicha significación en el escenario. Las acotaciones, escuetas, precisas, en *Barcelona, mapa de sombras*, siempre están relacionadas con la acción del personaje: “El se sienta”, “La MUJER pone la radio y suena el primer acto de La Bohème ya empezado”, “El JOVEN abre el cajón de la mesita de noche y mete en él la pistola sin cerrarlo. Pausa”, “ELLA le da una bofetada al joven. Pausa”, “(ÉL) Saca la foto”, “(La EXTRANJERA) Se pone a maquillarlo”, “Ambos sonríen. El MÉDICO apaga la radio”, “Pausa. El MÉDICO saca el diario de su bolsillo y se lo da a ELLA”, “Pausa. ÉL coge la pistola y aprieta el gatillo”, “ELLA se sienta frente a él. Pausa” (2006, p.33, 39, 48, 49, 52, 53, 55, 58).

Como se aprecia en los ejemplos, habitualmente una “pausa” precede o sucede a la acción. Ese silencio escrito, manifiesto a través del significante “pausa”, cobra un sentido único, un significado propio, en el contexto de cada situación. A veces subraya la acción, a veces deja un eco de resonancia, a veces apela al suspense o a la intriga, siempre pidiendo la intervención del espectador en la construcción del sentido. “Pausa” es el término más repetido a lo largo de la obra y no sólo acompaña a muchas acciones de los personaje, sino que en la mayoría de los casos aparece ocupando en solitario un solo párrafo tras un diálogo, destacando la dimensión ilocutiva del acto del lenguaje por encima de la locutiva, utilizando la terminología de Austin (2004). En los silencios se encuentra el verdadero sentido de lo que dicen y hacen los personajes. Incluso existe una gradación de ese silencio explícitamente manifiesta. Hay “pausa”, pero también, en momentos de intensidad, ésta se transforma en “pausa larga”. Tomemos como ejemplo un diálogo extraído de la última escena de la obra. ÉL le acaba de enseñar a ELLA un vieja guía de Barcelona donde anotó todas las aceras donde daba la sombra cuando, de joven, trabajaba de cobrador de recibos. Hay algunas páginas arrancadas, las que corresponden con la calle donde murió la hija de ambos atropellada por un autobús.

ELLA.– Es como un gran mapa de sombras.

ÉL.– Sí, se podría llama así. Te la quería enseñar hace tiempo, pero se me olvidó. (*Pausa.*) El Paseo de Gracia no está.

ELLA.– Sí, ya lo he visto.

ÉL. – Arranqué todas las hojas donde salían.

(*Pausa larga.*)

ELLA. – ¿Qué pasa? (Cunillé, 2006, p.57)

Los personajes de *Barcelona, mapa de sombras* tienen la posibilidad de la palabra, pero han optado en el pasado por la ocultación y optan por el silencio en el presente de la ficción hasta la escena final en la que, como en una especie de *anagnórosis* aristotélica, los personajes se descubren.

ÉL. –Tengo algo que decirte.

ELLA. –¿Qué?

ÉL. –Me da miedo decírtelo.

ELLA. –El qué...

(*Pausa*)

ÉL. –El niño de la chica extranjera es mío.

(...)

ELLA. –Yo también tengo que decirte algo que nunca te he dicho por miedo también.

ÉL. –¿Miedo de mí?

ELLA. –Sí.

EL. –¿Qué es?

ELLA. –Mi hermano no es mi hermano, es mi hijo.

(*Pausa*)

ÉL. –No lo entiendo.

ELLA. –Lo tuve con mi padre (Ibidem, p.57).

El texto de Lluïsa Cunillé cartografía todos esos silencios de la primera a la última escena, sembrando un abanico de posibilidades para el espectador, otro mapa de sombras que orientará al espectador en el trayecto de la trama hacia el desenlace. Las propuestas dramáticas de Cunillé se centran en la dificultad actual

de establecer el proceso de comunicación. O, más bien, la tensión que se produce entre la necesidad de comunicar y la dificultad para hacerlo. Esto es un *estilema* en el trabajo de la autora. Más allá de las diferentes líneas argumentales de sus obras, a sus personajes les cuesta *decirse*, les cuesta iniciar, continuar y culminar el proceso comunicativo. Se expresan a través de parlamentos fragmentados, reiterativos, a veces desesperantes, dentro de una cotidianeidad casi anodina, y es en los silencios, en las frecuentes pausas, y en el enmascaramiento verbal de las intenciones, donde el espectador se encuentra con el verdadero sentido del diálogo, lo que convierte en intensamente significativa esa situación aparentemente trivial. Es lo que Sanchis Sinisterra llamó “poética de la sustracción” apelando al valor del silencio en la construcción de la significación “desde la oclusión total del referente y/o del contexto situacional, que vuelve francamente crípticos algunos textos –pero no por ellos carentes de humor, de lirismo, de dramaticidad, de intriga...–, hasta la renuncia a desvelar, en otros, los antecedentes o las motivaciones de los personajes, la conexión entre las diversas escenas que constituyen una obra, el grado de realidad de una situación, el destinatario de la palabra, la veracidad de una información o de una confesión y, sobre todo, la naturaleza de los vínculos afectivos y la intensidad subterránea de las emociones y sentimientos, su producción realiza una sutil e implacable exploración de los límites de la opacidad. Ello sin hablar de la renuncia a lo espectacular ni de la extremada economía dramática que caracterizan asimismo su poética sustractiva” (Sanchis Sinisterra, 2002, p.142).

2.2.1.8.7. El silencio y la dimensión perlocucionaria en el diálogo videoescénico

Como se ha apuntado, el personaje se dibuja ante el espectador por lo que dice y, sobre todo, por lo que hace, siendo lo que dice también una forma de hacer, acción que se encamina hacia el desarrollo de la trama. Entre la dimensión locucionaria y la ilocucionaria hay toda una declinación de intencionalidad en el decir del personaje en la que el uso del silencio activa y gradúa la significación: qué hace al decir, qué hace al no decir, cómo lo dice, cómo no lo dice, a quién se

lo dice, a quién no se lo dice. Si la intencionalidad se encuentra en el personaje hablante, su valor perlocucionario en términos de acción se haya en el personaje oyente, ya sea su representación eminentemente escénica o audiovisual. Toda acción genera una reacción que, convertida en acción suscita una nueva reacción y así sucesivamente, estableciendo una cadena acción-reacción que justifica la interacción (Stanislawski, 1997).

En el diálogo la intencionalidad desplegada en el decir y, sobre todo, en el no decir, del hablante puede provocar el efecto pretendido en el interlocutor. Esto es, generar la reacción deseada. Pero, dada la naturaleza polémica del proceso dialógico, puede que la finalidad para la que se elabora el enunciado no se corresponda con el efecto causado en el personaje oyente, dando lugar a la equivocación o a la mala interpretación. Esto es, a una reacción no deseada. Sobre todo, si tenemos en cuenta que el personaje se individualiza respecto a otros a través de un uso concreto del habla enfrentado a una situación también concreta. Y esta utilización del lenguaje conlleva, además de lo que se dice, lo que esconden las palabras proferidas; la falsedad de lo que se dice; la contaminación de ideas o pensamientos no deseados en lo que se dice; la verbalización de esa parte que el personaje no conoce de sí mismo. Todo ello implícito también en lo no dicho, en esos silencios significativos que se inscriben en lo proferido por el personaje. Entre el sonido y el silencio hay interacción, que se hace del todo perceptible en la interrupción del discurso verbal. La interrupción, que puede tener origen en el personaje hablante o en el personaje oyente, es el significante de guardar silencio o imponer silencio, respectivamente. Desencadena un porqué o un para qué que se regula en distintas figuras de la interrupción, que enumera Noé Jitrik: “interrumpir para clausurar, para desviar un discurso, para enriquecerlo, para competir o mostrar mayor o menor competencia, para anular a quien habla, etc.” (Jitrik, 2007, p.92).

En el drama videoescénico la interrupción apela, en muchos casos, a la permanencia de la imagen en la pantalla, al silencio del personaje audiovisual reflejado en sus ojos, a la significación de su mirada o sus gestos que llegan al espectador magnificados en la imagen proyectada.

2.2.1.8.8. El silencio dialógico y el espectador

El sentido del silencio, su uso y su interpretación por los miembros de una sociedad depende de su contexto histórico, social y cultural. De los códigos, en definitiva, empleados en la comunicación en un aquí y ahora, puesto que, como afirma LeBreton (2004), toda lengua tiene su propio mutismo. Se podría hablar de una retórica del silencio que también tiene una historia en la que las reglas caducan o son reemplazadas por otras (Jitrik, 2007). De ello dio cuenta el abate Dinouart que recogió las de su época (pleno siglo XVIII) en *El arte de callar* (Dinouart, 2007). Del mismo modo, el silencio dialógico puede ser interpretado de modo distinto por espectadores de diferentes culturas. El valor del silencio de una película, una obra de teatro convencional o un drama videoescénico realizado en un país asiático se regiría, en principio, por los usos del silencio de esa cultura. Su interpretación por el espectador occidental, que tiene sus propios usos, sus propios ritmos, no sería, obviamente, idéntica. No obstante, la representación como objeto impondría su propio código, instalando al espectador en el mismo, como asegura Metz (2002) respecto al relato cinematográfico.

En drama videoescénico, como en el teatro convencional o el relato cinematográfico, el espectador interpreta los silencios y palabras expresados en el diálogo a través del subtexto, entendido éste como la suma de circunstancias que se muestran en una escena y en las que están inmersas el personaje, la situación y las palabras y silencios que componen las frases y su intencionalidad (Alonso de Santos, 1998). La lógica dramática, de la que da cuenta las acciones de los personajes a través de momentos de siembra y recogida de conexiones, es la clave para que el espectador interprete el subtexto.

El subtexto es un término de origen teatral que se conceptualiza a finales del siglo XIX. Constantin Stanislavski fue su primer teórico e impulsor. No es coincidencia que esto suceda cuando la psicología freudiana se ha desarrollado y penetra en las vanguardias artísticas (simbolismo, surrealismo, etc.) que comienzan a interesarse por la mente y los mecanismos ocultos que hacen actuar al ser humano (Alonso de Santos, 1998). Stanislavski influyó en EE.UU en la creación de distintas escuelas de interpretación, como la de Lee Strasberg, el

conocido profesor de actores como Marlon Brando, Paul Newman, Al Pacino, etc., y que fundó el Actor's Studio con el director Elia Kazan. O Sanford Meisner, de cuya escuela surgieron el dramaturgo y director cinematográfico David Mamet o William Layton, que introdujo el llamado “método” en España.

La característica principal del subtexto es que enriquece el contenido del lenguaje, formado por palabras y silencios, con su referencia a distintos planos y dimensiones de la ficción que el contenido aparente del diálogo no aporta directamente, pero que sugiere implícitamente en el uso del lenguaje y en el modo de actuar de los personajes (Alonso de Santos, 1998). Dicho de otro modo, el personaje expresa verbalmente una cosa, pero su comportamiento y/o su contexto y la dimensión alocucionaria del lenguaje indican que realmente dice otra o dice más de lo que dice, creando de este modo una visión más completa de lo que está viviendo.

Podemos definir el subtexto siguiendo esta línea como ese espacio fracturado entre el enunciar y el hacer, entre lo que manifiesta y lo que siente el personaje. Es el contenido que no se enuncia en un texto, pero que sumergido en el relato cinematográfico, se expresa por medio del comportamiento del personaje a través, por ejemplo, del ocultamiento y los sobreentendidos. El silencio forma parte del texto, puesto que también se enuncia, también ocupa tiempo en el relato, como hemos expuesto. De ningún modo hay que entender el subtexto como una metáfora, como algo que sustituye a otra cosa. Si bien es cierto que para que haya un subtexto necesariamente tiene que haber un texto que domine el proceso de significación, debajo del lenguaje –recordemos: palabras y silencios– no se esconde otro significado, sino que el subtexto es lo que completa la significación. En su construcción, el silencio juega un papel determinante, puesto que con su presencia señala al espectador un camino para la búsqueda de sentido.

Stanislavski estableció una norma en *La construcción del personaje* que los directores y actores han adoptado como una máxima: lo más importante del texto está en el subtexto (Stanislavski, 1997). Esto hace referencia a que la plena significación de lo que se dice se encuentra precisamente en lo que no se dice o en el cómo se dice, en aquello que está latente en el diálogo de los personajes. Los personajes no sólo hablan con palabras, sino con la intencionalidad de las palabras

y los silencios que acompañan a esas palabras. Dicho de un modo rotundo, el sentido último de lo que dicen los personajes está precisamente en lo que no dicen.

Para William Layton (1995), el subtexto es la parte oculta de un iceberg, mientras que el texto es la parte que se muestra a simple vista. Se puede establecer, por tanto, una tipología de subtextos: “el mundo interior del personaje y sus circunstancias; las razones secretas que el personaje no quiere descubrir conscientemente a los demás; las razones que el personaje se oculta a sí mismo (es decir, su inconsciente); la ironía, la sátira, el sarcasmo, la hostilidad encubierta, el deseo de herir sin descubrirse; la reacción que surge en el interior del personaje al escuchar a los otros personajes, sus frases y comportamiento; la reacciones que se producen durante los silencios (puesto que activan el monólogo interior que quizás el personaje podría expresar verbalmente y no lo hace” (Alonso de Santos, 1998, p.329).

Es obvio que el subtexto no está expresado de un modo directo en la representación, puesto que entonces dejaría de ser subtexto y pasaría a ser texto. En cuanto al diálogo, el subtexto encuentra su referente en las acciones que contradicen lo dicho por los personajes y, sobre todo, en esa dimensión alocucionaria del acto del lenguaje, en el silencio significativo que alienta la imagen.

2.2.2. El espacio videoescénico

Alguien le dijo que había un mundo en el sótano. En realidad era un baúl, pero él entendió un mundo. El narrador bajó las escaleras empinadas del sótano y allí estaba, dentro del baúl: el Aleph, “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”. Finalmente, el narrador se dice: “si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz” (Borges, 1975, p.167).

El Aleph de Borges es un espacio absoluto en el que todos los lugares coexisten al mismo tiempo. Si bien, en el drama y el relato audiovisual el espacio no se presenta de modo absoluto, sí lo contemplamos unido al tiempo, elementos

ambos del contenido y de la expresión, como recoge García Barrientos (2001) para el drama y Casetti y Di Chio (1996) para el relato audiovisual. Estos autores vinculan espacio y tiempo remitiendo a la idea de cronotopo (Bajtin, 1989). Es decir, espacio y tiempo, “categorías del pensamiento humano” y “ordenadores de la realidad” (Peña Timón, 2006, p.104), remiten a la presencia unificadora de un mundo posible, “un mundo no genérico ni indefinido, sino un mundo poblado como tal, un mundo presentado como tal, un mundo articulado como tal: en una palabra, un mundo representado” (Casetti y Di Chio, 1996, p.138).

Si García Barrientos (2001) destaca “ante todo la importancia radical del espacio como elemento constitutivo de la construcción dramática” (p.121), en el caso del drama videoescénico la representación de este mundo es de doble naturaleza: teatral y audiovisual. En la narración literaria, el caso de *El Aleph* de Borges, el espacio es únicamente componente del mundo representado, no forma parte de los medios de representación como en el drama, el relato audiovisual o el drama videoescénico. Si la voz narrativa constituye el punto de acceso al relato escrito, es el espacio el que determina el acceso al drama (García Barrientos, 2001). Una vez que el espectador abre el baúl videoescénico, esto es, entra en el espacio de la comunicación teatral, la sala de teatro, penetra en un mundo donde imagen y escena dialogan entre sí, construyendo el espacio videoescénico a través de la relación entre escenario y pantalla.

La condición que debe cumplir un personaje para tener existencia dramática ya no sólo depende de su entrada en el espacio escénico, como sugiere García Barrientos (2001). La existencia dramática del personaje en el drama videoescénico también es audiovisual. Su aparición en la pantalla lo dota de existencia en ese espacio donde presencia e imagen conviven.

Si bien no nos encontraremos ante el imaginario Aleph de Borges, el espacio audiovisual, confrontado con el espacio escénico, permite la multiplicidad de espacios, presentados simultánea o sucesivamente en relación al espacio escénico, lo que abre un abanico de posibilidades constructivas y de relaciones entre los distintos planos, estructuras y grados de representación del espacio en el drama videoescénico.

2.2.2.1. El espacio referente

El espacio real puede ser representado en un mapa, en un cómic, en una película, en un episodio de una serie de televisión o en una obra de teatro. Todas ellas son representaciones icónicas, fragmentos de lugares con referente real, dispuestos en el discurso para contar una historia. El espacio referente es el espacio real poblado de calles, parques, calzadas, edificios, esquinas, rincones, recovecos, lugares que tienen existencia real, concreta, más allá de su representación. Para la antropología estos referentes reales son lugares que se convierten en espacios en cuanto son transitados. Son los caminantes, los paseantes, los que transforman en espacio las calles, las avenidas, los parques, los edificios de la ciudad definidos geométricamente por el urbanismo como lugares, como conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden. El espacio real es un lugar practicado, habitado, vivido, un cruce de elementos en movimiento (Augé, 2008) al igual que los espacios representados adquieren todos su sentido en cuanto son habitados por los personajes.

El espacio real es un lugar existencial, un lugar de relación con el mundo, una posibilidad de recorrido, que sostiene los discursos que se efectúan en él. Un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como espacio de relaciones definirá un no lugar. Augé cita específicamente estaciones de metro, paradas de autobús y aeropuertos, pero también cualquier lugar no experimentado. La “sobremodernidad”, caracterizada por la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias (Augé, 2008), es productora de no lugares, de espacios que no son practicados ni experimentados, donde las relaciones se desvanecen y los procesos de comunicación, de haberlos, se reducen a su mínima expresión. Este espacio no del todo experimentado es uno de los referentes comunes de, por ejemplo, *Muerte de un viajante* (Mario Gas, 2009), *Caleidoscopio* (Gustavo Montes, 2006) y *Metamorfosis* (La Fura dels Baus, 2005), los tres dramas videoescénicos de los que nos vamos a valer para sostener de manera clara nuestra exposición teórica. El Nueva York de los años cuarenta y sesenta del siglo XX y las carreteras de Estados Unidos, reconstruido a través de los anuncios publicitarios

de la época, es el espacio referente de *Muerte de un viajante*; la Lima y el Madrid de nuestros días, separados por una distancia transoceánica, pero hermanados por la incomunicación entre sus habitantes, el de *Caleidoscopio*; la Barcelona de hoy se convierte en el referente de *Metamorfosis*, poblada, como Nueva York, como Lima, como Madrid, de no lugares como el metro, las estaciones, los aeropuertos, las carreteras, pero también la propia vivienda convertida en un espacio de enclaustramiento, de incomunicación. El dossier de prensa de *Metamorfosis* pone de manifiesto el referente: “Vivimos en una época donde todo tiende a estar regido por modelos reguladores del bienestar, del consumismo. (...) La era de las nuevas tecnologías (televisión, internet, videojuegos) contribuye a la deshumanización. Se imponen grandes sacrificios afectivos. Las personas tienen dificultad para cultivar y mantener relaciones familiares, de amistad, amorosas” (La Fura, 2005, p.2).

2.2.2.2. El espacio diegético y el espacio representado

El espacio diegético es el espacio de la ficción no modalizado. Es decir, es el componente espacial del contenido, conjunto de lugares que aparecen en la ficción, el espacio significativo perteneciente a la historia. García Barrientos, apelando a la distinción aristotélica entre géneros narrativos y géneros dramáticos, entiende como espacio diegético el conjunto de lugares ficticios que aparecen en la fábula “sin determinación genérica o modal ninguna” (García Barrientos, 2001, p.128). El espacio representado en el cómic, el espacio del relato cinematográfico, el espacio de una serie de televisión es un espacio del modo narrativo. El espacio representado en el teatro, en cambio, es un espacio del modo dramático, no mediatizado por instancia alguna. El espacio diegético, narrativo o dramático, está conformado por los lugares donde se producen los acontecimientos que podrán ser plasmados en el discurso y de los que se da cuenta en el argumento.

La historia de Willy Loman, un viajante neoyorkino que vive de las míseras comisiones que logra ganar recorriendo cientos de kilómetros, es también la historia de esos recorridos, de esos trayectos, de las ciudades y pueblos

que visita y de la ciudad en la que habita, de la ciudad presente y de la ciudad pasada, revisitada, reconstruida en la mente del personaje a través de unos recuerdos forjados en el ideal del sueño americano y confrontada con un presente desolador. El traductor de *Muerte de un viajante*, el novelista Eduardo Mendoza (2009), apunta que Willy Loman no sólo vende productos, sino que conquista territorios comerciales. Dos espacios, dos mundos, separados por el tiempo y en el que uno es la consecuencia fallida del otro.

También en la historia que presenta *Caleidoscopio* se dan cita dos espacios distantes entre sí. No por el tiempo, sino por la geografía. “Una distancia transoceánica, la existente entre Lima y Madrid –puede leerse en el dossier– separa a la pareja protagonista de *Caleidoscopio*, una actriz peruana y su ex amante, un cameraman que se ha trasladado a Madrid para rodar un documental sobre la emigración” (Janagah Teatro, 2006). La historia plantea el conflicto entre esos dos espacios en los que habitan los personajes, ex amantes, empeñado uno en introducirse en el otro a través de las cintas de vídeo que le envía intentando retomar la relación a través de la palabra mediatizada por la tecnología audiovisual, ya que la comunicación en el espacio real, en co-presencia, ha resultado imposible.

La *Metamorfosis* de La Fura dels Baus presenta la historia de un Gregor contemporáneo, empleado como taquillero en un aeropuerto –un no lugar específico–, que decide enclaustrarse en su habitación, huir hacia adentro, encerrarse en sí mismo para no relacionarse con un entorno familiar, social y urbano dominado por reglas no escritas de homogeneización. La historia de Gregor alude a lugares en los que la comunicación no va más allá de lo meramente fáctico durante una cena en el espacio familiar o la venta de un billete en un mostrador del aeropuerto. El espacio cada vez más reducido de Gregor –tras su enclaustramiento es recluido en una caja por su familia y luego en el sótano– deviene en espacio interno enfrentado a un espacio externo, el de la familia, el del amigo que ha venido a ocupar su lugar en la casa. Este espacio externo, conformado por relaciones fácticas, ni siquiera le es hostil a Gregor, sino completamente indiferente. Son espacios contiguos, pero entre los que no es posible la relación, no ya por la distancia temporal o geográfica, sino por la

distancia comunicativa. Las tres historias reflejan espacios enfrentados entre sí. Espacio pasado y espacio presente en *Muerte de un viajante*. Espacios distantes geográficamente en *Caleidoscopio*. Espacio interno y espacio externo en *Metamorfosis*.

2.2.2.3. El espacio escénico

Las historias de Willy Loman, de Lúa y Miguel (la actriz y el camarógrafo), de Gregor, la historia de sus espacios, son mostradas en el escenario ante la mirada del espectador. En el teatro el espacio es una categoría fundamental, puesto que es la puerta que abre el drama (García Barrientos, 1991). En el espacio sucede la representación, sin mediación, sin voz narrativa. En el espacio se representan otros espacios. En el espacio tienen existencia los personajes y en el espacio se produce el proceso de comunicación con los espectadores, que se sitúan en co-presencia espacial y temporal en la sala. García Barrientos (2001) afirma que el espacio dramático surge de la tensión producida entre el espacio diegético y el espacio escénico, entendido éste como espacio real de la escenificación, variable según las convenciones de las épocas, que sirve de soporte a la escenificación. El espacio dramático es, por tanto, la manera específicamente teatral de representar los lugares ficticios de la historia en los espacios reales disponibles para su escenificación.

Sin embargo, el drama videoescénico no refleja el espacio únicamente a través de los signos y códigos del sistema teatral, sino que se recurre a la proyección de secuencias audiovisuales que forman parte indisoluble de la representación. Es decir, utilizan el modo narrativo de enunciación audiovisual dentro del modo dramático para representar personajes y espacios, generando una cooperación necesaria de ambos modos en la producción de sentido. Pero el drama videoescénico, como representación teatral que es, también muestra el espacio a través de signos convencionales del sistema teatral (Kowzan, 1997; Ubersfeld, 1998; García Barrientos, 2001; Urrutia, 2007; Pavis, 2007). Éstos se materializan a través de la escenografía y la actuación y conforman, por un lado, el llamado espacio escenográfico (compuesto por decorados, objetos, vestuario,

iluminación, etc.) y, por otro lado, el espacio lúdico del actor (sus movimientos y recorridos por la escenografía, su relación con otros actores y con los objetos, etc.). El espacio diegético también está presente en la escena a través de la verbalidad y la dicción del actor y en espacios no mostrados ni verbalizados, pero presentes en la historia (espacios interiores contiguos, calles aledañas, etc.). Espacio diegético –el de la ficción–, espacio escenográfico y espacio lúdico conforman el llamado espacio escénico. De la relación entre los distintos espacios de la representación convencional da cuenta el gráfico 1 que se presenta en estas páginas. Se trata de los espacios de cualquier representación teatral convencional concebidos durante las fases de construcción de la misma. Es necesario advertir que en el drama videoescénico el espacio escénico es un espacio incompleto. No obstante, conviene detenerse en él con la finalidad de ponerlo en relación con el espacio audiovisual, que lo completa, conformando el espacio videoescénico, del que hablaremos posteriormente.

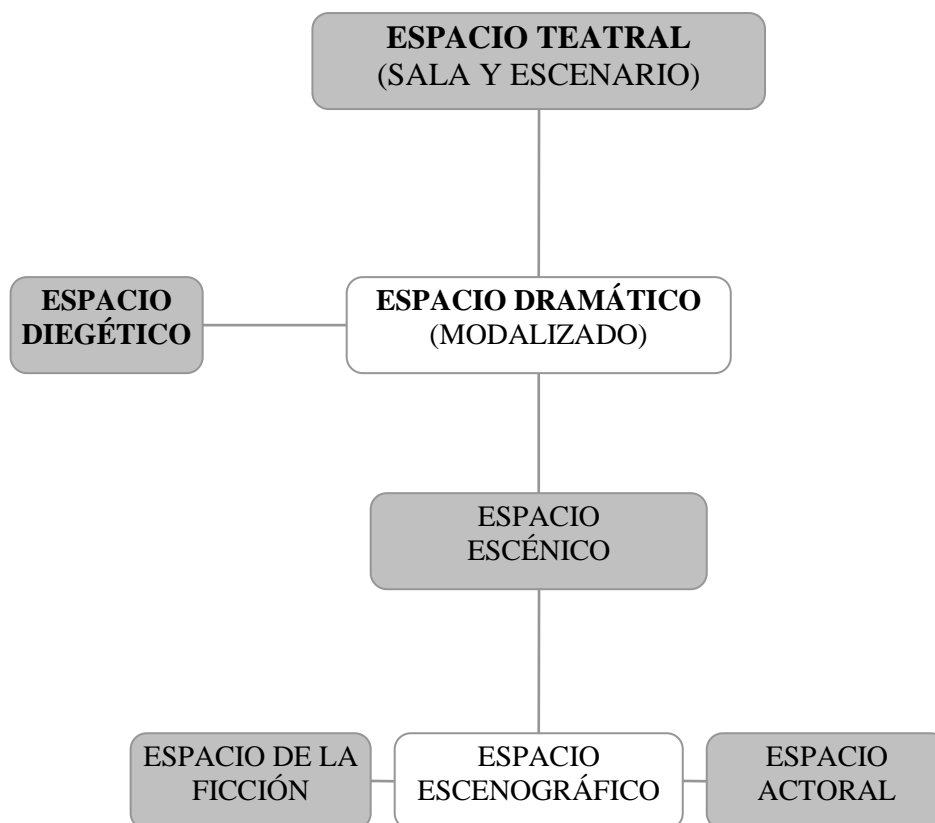


Gráfico 1. El espacio en la representación teatral. Fuente: García Barrientos (2001).

2.2.2.3.1. El espacio escénico en Muerte de un viajante

La Nueva York de *Muerte de un viajante* es presentada a través de decorados que reflejan espacios interiores y exteriores a ambos lados de una carretera que empieza o acaba en el proscenio y se pierde en el horizonte. La carretera señala la entrada y la salida la ciudad y, por convención teatral, representa también otras carreteras de Estados Unidos y otros espacios urbanos de la ciudad. Flanqueándola, en el lateral izquierdo, tres pantallas de distinto tamaño (dos horizontales y una vertical en el centro) simulan soportes publicitarios sobre los que se proyectarán imágenes fijas de anuncios comerciales y secuencias audiovisuales de las distintas épocas de la vida de Willy Loman. Conviene señalar que, como soportes, aún sin contenido icónico, las pantallas están integradas en el decorado como elementos escenográficos.

Los espacios interiores están contruidos sobre mecanismos de rodamiento. En función de la acción, la casa familiar (una cocina, el dormitorio de los hijos, el dormitorio conyugal), la oficina de la empresa donde trabaja Loman, el cuarto de hotel donde mantenía furtivos encuentros extramaritales y una sala de fiestas, invadirán la carretera. El vestuario de los personajes, diferente según la época reflejada, añadirán temporalidad a los distintos espacios contruidos. También el timbre y la entonación de los actores incidirán en este aspecto, mostrándonos un Willy Loman anciano, el del espacio presente, o joven y dinámico, el del espacio pasado, en el mismo lugar físico. Gracias a esto, la carretera se convertirá en un parque aledaño donde los hijos, de pequeños y de mayores, juegan al fútbol americano, en calles por las que deambula el viejo viajante, o en el cementerio donde Loman es enterrado tras su muerte en la escena final. La carretera es señalada por la disposición escenográfica y la actuación como centro productor de sentido (Jitrik, 2007) de la representación. Sobre ella se sitúan el resto de espacios, marcando la entrada y la salida de la ciudad, esa ciudad no vivida por el protagonista en el pasado, obligado a conquistar nuevos territorios, y no experimentada en el presente al no reconocerla como resultado de la ciudad pasada.

2.2.2.3.2. El espacio escénico en *Caleidoscopio*.

La disposición escenográfica de *Caleidoscopio* divide el escenario en dos mitades. El espacio de Lúa se encuentra a la izquierda del espectador y el espacio de Miguel a la derecha. Ambos son espacios interiores: los respectivos apartamentos de los personajes sintetizados en el salón. El apartamento de Lúa se sitúa en Lima través de los motivos étnicos de un sofá y otros objetos y la verbalidad del personaje, que alude explícitamente al lugar donde se encuentra. A través de los monólogos que realiza Lúa ante una cámara doméstica de vídeo el espectador también es informado de que fue un espacio compartido. Es un espacio vivido, experimentado dolorosamente. Contrasta con el vacío del apartamento de Miguel donde sólo hay un viejo sofá de piel. La verbalidad de Lúa, no ya de Miguel que permanece mudo durante toda la representación, nos lo sitúa en Madrid.

A través de la verbalidad de otros personajes femeninos, amantes y compañeras de trabajo del camarógrafo, se construye un espacio desolado, no experimentado. “¿Sabes lo que te digo, Miguel? –dice uno de los personajes– Unas cortinas es algo imprescindible en una casa. No sé. Llenan el vacío” (Gustavo Montes, 2006, inédito). Una pantalla central vincula el espacio de Lúa y el espacio de Miguel. Sobre ella se proyectarán las secuencias grabadas por la actriz y que envía a su ex amante. Son imágenes grabadas en espacios reales como la cocina del apartamento, el dormitorio, el cuarto de baño y un recorrido por los distintos espacios de la vivienda en busca de una gata perdida, pero también registradas en el propio espacio escenográfico, en el decorado que da cuenta del apartamento de Lúa.

A diferencia de *Muerte de un viajante*, la pantalla, como soporte, ocupa un lugar privilegiado de la escenografía, como señala Mabel Brizuela (2008). Ninguno de los personajes cruzará ese océano metafórico que separa Lima de Madrid hasta el final de la representación cuando Lúa se introduce en el espacio de Miguel para liberarse de la atadura sentimental, convirtiendo la ruptura de la

distancia espacial en ruptura de la propia comunicación entre los personajes y de éstos con el espectador.

2.2.2.3.3. El espacio escénico en *Metamorfosis*

La escenografía de *Metamorfosis* está compuesta de un gran cubo transparente, una larga mesa y una enorme pantalla móvil y cambiante que a veces se presentarán simultáneamente. El cubo es la habitación de Gregor, donde se enclaustra, un espacio interior, pero transparente, que se encuentra a la vista de los demás personajes y del espectador. “Es una metáfora del estado del protagonista –se apunta en el dossier–. Por un lado es un espacio cerrado, claustrofóbico, su mundo interior y su espacio vital. Por otro lado, es una protección del exterior, la concha del insecto (dura por fuera, pero frágil en su interior). Es un terrario, el habitáculo de un insecto observado bajo la lente de un microscopio” (La Fura, 2005, dossier, p.3).

La mesa, el espacio compartido de la familia, donde, como se ha apuntado, se mantienen diálogos fácticos durante las comidas, se fragmentará en cuatro mesas más pequeñas a lo largo de la representación, “que simboliza el desmembramiento de la familia durante la tragedia” (La Fura, 2005, dossier, p.4). Cubo y mesa son decorados móviles que ocuparán distintos lugares en el escenario. Los propios actores realizan la transformación. También es móvil la gran pantalla que se ha mencionado. En varios momentos ésta se presenta en el proscenio, cubriendo todo el escenario, ocultando la escenografía y a los actores, convirtiendo la sala teatral en sala cinematográfica. En otras ocasiones, la pantalla deja al descubierto únicamente el gran cubo transparente, se pliega hasta dejar un soporte vertical a un lado del escenario, se fragmenta en varias pantallas o se retira hacia el fondo, desapareciendo por completo de la escena. Esta movilidad, esta fragmentación, esta mutabilidad del soporte, genera por sí misma diferentes espacios físicos que le hacen adquirir gran importancia escénica.

2.2.2.4. El espacio audiovisual en el drama videoescénico: espacio dentro del espacio

En las tres representaciones queda patente la convención teatral en la conversión del mismo espacio físico en espacios diferentes a través de la acción o la dicción de los personajes o en la movilidad y mutabilidad del decorado. Se trata de una estructura de espacios múltiples, sometida a relaciones de sucesividad y simultaneidad (García Barrientos, 2001).

También se puede destacar la preeminencia de espacios interiores sobre exteriores, incluso en *Muerte de un viajante*, donde priman en número, pese a la influencia de sentido de la carretera, único espacio exterior, aunque mutable. Son espacios contruidos que podrían verse en cualquier otra puesta en escena. No es esto lo que las diferencia. Es la pantalla. La pantalla como soporte presentado como un elemento más de la escenografía, pero que es mucho más que eso en cuanto es utilizada para la proyección de imágenes en movimiento.

Las tres pantallas que flanquean la carretera de *Muerte de un viajante*, montadas en postes como anuncios publicitarios, la pantalla central, metafórica de *Caleidoscopio*, la pantalla enorme, móvil, cambiante de *Metamorfosis* representarán los espacios de la ciudad a través de códigos audiovisuales de naturaleza, en principio, distinta a los códigos específicamente teatrales. Su sola presencia material en el escenario manifiesta su virtualidad de espacio dentro del espacio, de espacio físico soporte del espacio audiovisual.

El espacio audiovisual representan el espacio de una manera imperfecta, sólo ofrece un equivalente visual de su referente, ya que “desde un punto de vista empírico, el espacio es aprehendido primero por nuestro cuerpo que se desplaza en él, y por el sentido del tacto (los ciegos tienen un sentido del espacio comparable al de los videntes). Por supuesto, la percepción visual también desempeña un papel en esta percepción; sin embargo, la mayoría de las teorías insisten en el hecho de que la vista sólo puede apreciar el espacio indirectamente, con referencia a desplazamientos virtuales del cuerpo” (Aumont y Marie, 2006: 82). El espacio audiovisual se presenta como fragmentario, incompleto, enmarcado por los bordes de la pantalla. Esta investigación entiende, por tanto, el

espacio audiovisual como “el espacio construido y presentado en la pantalla” (Casetti y Di Chio, 1996, p.139) que se organiza en torno a tres ejes. El primero de ellos aparece definido por la oposición entre lo que está presente en la imagen y lo que permanece fuera del encuadre de la misma; el segundo de ellos plantea la oposición entre lo que permanece fijo en la imagen y lo que está en movimiento; el tercer y último eje determina lo que se presenta como unitario y aquello que rompe la unidad a través de la dispersión. Siguiendo el itinerario establecido por Casetti y Di Chio (1996) cabe destacar, por tanto, las siguientes coordenadas en la presentación del espacio en la pantalla:

2.2.2.4.1. Los bordes del espacio audiovisual

La pantalla presenta una porción limitada de espacio, la del encuadre que excluye, por consiguiente, todo lo que hay más allá de los cuatro lados de la pantalla. La mirada investigadora puede detenerse en esa “dimensión off” (Casetti y Di Chio, 1996, p.140) desde dos vertientes distintas: la de su colocación y la de su determinabilidad.

La primera de ellas hace referencia a esas porciones de espacio que quedan fuera del encuadre y que se relacionan con lo mostrado en términos de adyacencia y de contigüidad. El off espacial hace referencia, en primer lugar, a aquello que queda más allá de los cuatro bordes del encuadre, a lo que queda a la derecha, a la izquierda, encima y debajo de la imagen, pero también a dos porciones de espacio que queda fuera de ella: a lo que se encuentra detrás de la escenografía o el espacio representado o de cualquier elemento situado en el campo visual, pero también a aquello que queda detrás de la posición de la cámara y que, por tanto, no es registrado.

En definitiva, relacionado con la imagen, es decir, lo que se muestra en campo, hay seis porciones del fuera de campo que están relacionadas con ella. En cuanto a la determinabilidad, cabe distinguir tres condiciones de existencia del off espacial: el espacio no percibido, esto es, el espacio que queda fuera de los bordes del cuadro que no presenta motivo alguno para ser reclamado, puesto que nunca es evocado; el espacio imaginable, esto es, aquel espacio que pese a estar más allá de lo visible, es evocado por cualquier elemento de la representación,

puesto que, por ejemplo, una porción de un árbol o un personaje, presupone el resto de la figura; y, finalmente, el espacio definido, entendido como aquel espacio que ausente de la imagen ya ha sido mostrado o va a ser mostrado a continuación.

El espacio audiovisual se construye, por tanto, primero a través de la puesta en cuadro, seleccionando aquello que se va a mostrar, pero también aquello que no se va a mostrar para ponerlo en relación, a través de la puesta en serie, con un nuevo cuadro, que completa el espacio o nos reenvía a una nueva porción de espacio. En el drama videoescénico el juego de expectativas y recuperaciones entre el espacio mostrado y el espacio ausente de la pantalla se establece también con el espacio escénico, produciéndose una unidad de sentido entre tres elementos: lo visible en pantalla, la ausencia en pantalla y aquello visible en el escenario. La puesta en serie, en consecuencia, se establecerá teniendo en cuenta no sólo las imágenes, sino también los elementos escenográficos presentes, señalando a la pantalla como espacio (audiovisual) dentro del espacio (escénico).

2.2.2.4.2. El movimiento en el espacio audiovisual

Como en la vida real, en el que un espacio se convierte en tal en cuanto es recorrido, como se apuntaba citando a Augé (2008) al principio de este epígrafe, el espacio audiovisual revela toda su capacidad expresiva cuando existe un trayecto que va a finalizar fuera de los bordes del encuadre: un personaje que se desplaza, una mirada que ofrece un recorrido hacia lo que aún no se muestra, puesto que “la cámara (...) actúa en la práctica como un mecanismo capaz de registrar la continuidad dinámica de lo real y además de manipular sus apariencias, acelerando o desacelerando el flujo” (Casetti y Di Chio, 1996, p.143). La pantalla muestra, como la vida, un universo en movimiento a través de posiciones que el espectador percibe como movimiento real. A través de la oposición estático/dinámico la pantalla puede mostrar cuatro situaciones diferentes que dan cuenta de la articulación del espacio audiovisual: el espacio estático fijo, entendido como aquel que nos ofrece una imagen fija, “encuadres

bloqueados de ambientes inmóviles” (Casetti y Di Chio, 1996, p.144), como una fotografía, que, no obstante, tendrá una duración en cuanto al tiempo de proyección, como ocurre en las fotografías del pasado del protagonista proyectadas en una de las tres pantallas colocadas en el escenario de *Muerte de un viajante*; el espacio estático móvil, que se define por el movimiento de las figuras dentro del encuadre recogido por una cámara estática: un personaje atraviesa el plano de izquierda a derecha, un objeto cae desde arriba hasta el borde inferior de la imagen; el espacio dinámico descriptivo, entendido como aquel en el que la cámara se mueve en relación directa con la figura, siguiéndola y desplazándose con su movimiento, descubriendo el espacio fundiéndose con su trayecto; y, finalmente, el espacio dinámico expresivo, en cuanto a que el movimiento de la cámara establece una relación creativa y dialéctica con la figura, se desentiende de ella y es la propia cámara la que con su desplazamiento (un travelling, por ejemplo) o su movimiento en el eje (una panorámica) revela el espacio en función de las decisiones creativas del autor implícito.

2.2.2.4.3. La organicidad e inorganicidad del espacio audiovisual

La fragmentación propia del espacio audiovisual, conformado por distintos encuadres, puede presentarse con un máximo grado de conexión de unidad que correspondería a un espacio orgánico, pero también aquélla pueden presentarse en un grado mínimo, rompiendo la organicidad, fomentando una articulación específica que Casetti y Di Chio (1996) denominan inorgánica. Se pueden distinguir tres categorías diferentes: a) Espacio plano/Espacio profundo. El primero de ellos entiende el espacio como una superficie en la que se distribuyen las figuras vertical u horizontalmente. En el segundo, el espacio se entiende como un volumen en el que las figuras se disponen en profundidad. El espacio plano nos remite fundamentalmente a códigos pictóricos, heredados posteriormente por la fotografía, y se nos presenta una imagen cuya verticalidad se construye en función del cuerpo humano y que, particularmente en el cine, se ha desarrollado en función de una ampliación de la horizontalidad a través de la aparición de distintos formatos de imagen que favorecen la espectacularidad espacial. El

espacio profundo está vinculado exclusivamente con la fotografía y la llamada profundidad de campo, definida como la zona por detrás y por delante del punto de foco que mantiene una definición aceptable. Cuando se reduce o elimina la profundidad de campo, se crea un “no espacio”. La atención se concentra en el personaje o en el objeto enfocado (en la propia figura, en la mirada o en el detalle), desdibujándose el fondo, que se vuelve impresionista, produciéndose una descontextualización del elemento enfocado. La profundidad de campo está en relación con los elementos mecánicos de la cámara, como el tipo de objetivo usado (un teleobjetivo aplanar los fondos, por ejemplo), la apertura del diafragma (a menor apertura mayor profundidad de campo) y de la luminosidad que obligará a mayor o menor velocidad de obturación. b) Espacio unitario/Espacio fragmentado. El primero de ellos presenta un alto grado de acceso al mostrarse como único en el plano, percibido además a través del ajuste de las distintas figuras entre sí. El espacio fragmentado, en cambio, puede presentar en un mismo plano porciones de espacios distintos tal y como sucede en la película española *La soledad* (Jaime Rosales, 2007), que muestra la pantalla dividida, situándonos a los personajes atrapados en sus espacios y circunstancias. Y c) Espacio centrado/Espacio excéntrico y Espacio cerrado y Espacio abierto. La primera categoría nos remite a lo que Casetti y Di Chio (1996) denominan “cuadro arbitrario” (p.148), esto es, el que procede de un punto de vista no justificado, que, apelando a la ambigüedad del punto de vista, opone el espacio centrado al espacio excéntrico. El espacio cerrado y el espacio abierto, en cambio, se establecen en torno al “cuadro nómada” que se entiende como aquel cuadro que “aun remitiendo intensamente a un contracampo que lo integre, se mantiene inseguro, aislado del conjunto” (p.148). En ambos casos la pantalla se vuelve centrífuga, interrumpiendo la continuidad y la accesibilidad del espectador al trayecto visual para remitir “a la necesidad de un nuevo recorrido, esta vez mental, que integre las ausencias y supere las frustraciones”, en palabras de Casetti y Di Chio (1996, p.149).

El espacio audiovisual será compacto, homogéneo y accesible en su fluidez si existe una preponderancia de nexos de identidad por proximidad o por transitividad. En cambio se presentará como heterogéneo, articulado y

compuesto por partes autónomas (aunque con una sintaxis implícita) si existe una preponderancia de nexos por analogía y por contraste. Es esta la entrada al drama videoescénico. Una pantalla homogénea y heterogénea, compacta y articulada, fluida y sometida a tensiones, que establece una sintaxis, un sentido en torno a al espacio escénico.

Si el espacio es la puerta de acceso a la representación teatral (García Barrientos, 2001), en el drama videoescénico esa puerta es audiovisual. Es la pantalla la que abre la representación. El soporte se llena de contenido audiovisual y, con él, el escenario. Éste muestra un espacio escenográfico en el que se inserta otro espacio, la pantalla, que, a su vez, muestra espacios interiores y exteriores e individuos en el espacio representados a través de la imagen audiovisual, construida fragmentariamente a través de porciones de espacio (encuadres, ángulos, planos, movimientos de cámara, secuencias) que adquieren sentido unitario a través de la técnica del montaje.

Estos espacios e individuos no se encuentran en esa co-presencia espacial y temporal con el espectador que define el hecho escénico. Han sido grabados en otros lugares y en otros tiempos distintos, anteriores al de la sala teatral, como podemos comprobar en los tres dramas videoescénicos que hemos tomado como referencia.

Muerte de un viajante comienza con la proyección de secuencias de archivo procedentes de viejas películas educativas e institucionales que publicitaban el “American way of life” y de fotografías de la época de Andreas Feininguer y David Plowden en dos de las pantallas: individuos despreocupados en sus espacios de trabajo, exteriores e interiores, o caminando por las calles de la ciudad presumiblemente antes o después de la jornada laboral.

En la pantalla central, en cambio, se muestra la carretera en movimiento, iluminadas por los faros de un coche, desde el punto de vista subjetivo del conductor. Las pantallas, sincronizadas, con la luz a media sala, sintetizan, proyectadas, la vida ideal del americano medio durante su jornada laboral en contraposición a las largas jornadas de trabajo de Willy Loman a través de las carreteras de los distintos territorios que se ve obligado a recorrer. Esta triple proyección inicial, no prevista inicialmente en la dramaturgia, propuestas por el

autor de las imágenes y aceptada por el director, no sólo ejercen de introducción de la representación teatral (Luna, 2009), ambientándola en un contexto sociohistórico, anunciando el conflicto fundamental de la obra, sino que señalan al espectador que se encuentra ante un discurso que no debe interpretar bajo códigos exclusivamente teatrales. La misma función cumple la pantalla en el inicio de *Caleidoscopio*, mostrando imágenes del interior de un caleidoscopio en movimiento: pequeños cristales de distintos colores que componen cambiantes figuras geométricas. Sobre ellas, aparecerá primero el título de la obra y posteriormente los títulos de crédito con el nombre del autor, del director, de los actores y actrices y de los técnicos.

El caleidoscopio dará paso, por corte, a Lúa, que llora y oculta la cara tras las manos en el salón de su apartamento. Cuando las retira, un rostro con rasgos indígenas surcado de lágrimas ocupa toda la pantalla durante unos instantes. El rostro del personaje es sustituido, también por corte, por un espacio exterior: un edificio en construcción en un largo plano secuencia. El desplazamiento de la cámara realiza un recorrido por el edificio, mostrándonos el conjunto para fijar después algunos detalles de los andamios que lo sustentan, la alambrada que lo circunda y señales de peligro que advierten de riesgos laborales, hasta detenerse en la figura de un personaje femenino que sólo es consciente de ser grabado cuando la cámara se acerca y lo encuadra en primer plano mostrando un rostro de inequívoco aspecto europeo. La pantalla muestra dos mujeres, dos espacios en conflicto, de los que dará cuenta el desarrollo del discurso. Pero, más allá de eso, señala la representación audiovisual de los mismos, la presencia del registro videográfico en la representación teatral, anunciada ésta como el comienzo de una película.

Una gran pantalla blanca situada en el prosenio oculta el escenario tras descenderse el telón en *Metamorfosis*. No hay escenario, sino pantalla. Una pantalla que enseguida es ocupada por la proyección de imágenes en blanco y negro de una pequeña habitación y de alguien que duerme cubierto por las sábanas. Por corte, muestra planos detalles de objetos situados en la habitación: un cartel en el que una modelo en traje de baño sonríe abiertamente, un libro al lado de un vaso de agua, un contestador telefónico, un primer plano del inquieto

y sudoroso Gregor dormido, una ventana por la que entra el viento de la noche haciendo bailar las cortinas, el pomo de una puerta que se abre desde el exterior, de nuevo el rostro de Gregor, preámbulo de su pesadilla. La cámara muestra ahora el sueño: una imagen del cuerpo de Gregor proyectada sobre las sábanas que lo cubren (proyección dentro de la proyección), la ventana, la puerta que se abre, la chica del cartel, que da paso a un agujero en la sábana a través del que Gregor lucha por respirar y que se une a su boca proyectada. Funde a negro y se abre con un primer plano del padre que mira a cámara directamente. La imagen del padre se encadena con un primer plano de la madre y éste con un primer plano de la hermana. En ese momento, se oye la voz de un narrador extradiegético que persiste sobre otras imágenes del sueño.

Desde el comienzo, en *Metamorfosis* el espacio audiovisual nos introduce en el espacio mental del personaje. La voz del narrador que acompaña a esas imágenes iniciales, aunque no se oirá más en el transcurso del drama, pone de manifiesto la presencia de la instancia enunciativa que, explicitada a través del narrador o no, es característica del modo narrativo de enunciación audiovisual. El espacio escénico en estas tres obras es primero espacio audiovisual construido en otro lugar distinto de la sala teatral a través de encuadres que dejan fuera porciones de espacio de forma deliberada, de distintos planos que se ordenan y conectan entre sí, a través de movimientos de cámara y diferentes puntos de vista de los personajes que dirigen la mirada del espectador más allá de su propia voluntad. Es el espacio audiovisual, el espacio narrativo, la puerta que abre el espacio dramático.

2.2.2.5. La representación del espacio videoescénico

De igual modo que el espacio escénico que presenta el drama videoescénico resulta un espacio incompleto, el espacio audiovisual no tiene entidad por sí mismo si no se pone en relación con el primero, si no se inserta en el desarrollo de la representación teatral, puesto que la representación audiovisual se realiza en y para la escena. El espacio videoescénico, por tanto, se conforma a través de las relaciones de sucesividad y simultaneidad que se

establece entre la representación audiovisual y la representación dramática del espacio. Esto es, a la estructura espacial tradicional se incorpora un nuevo elemento: el espacio fragmentado de la pantalla. De ello da cuenta el gráfico 2 que se muestra en estas páginas. En él se puede apreciar de manera sintética que el espacio narrativo del audiovisual se integra en el espacio dramático a través de la representación videoescénica contenida en la pantalla que, a su vez, forma parte del espacio escenográfico. Lo observaremos en las tres obras que venimos analizando.

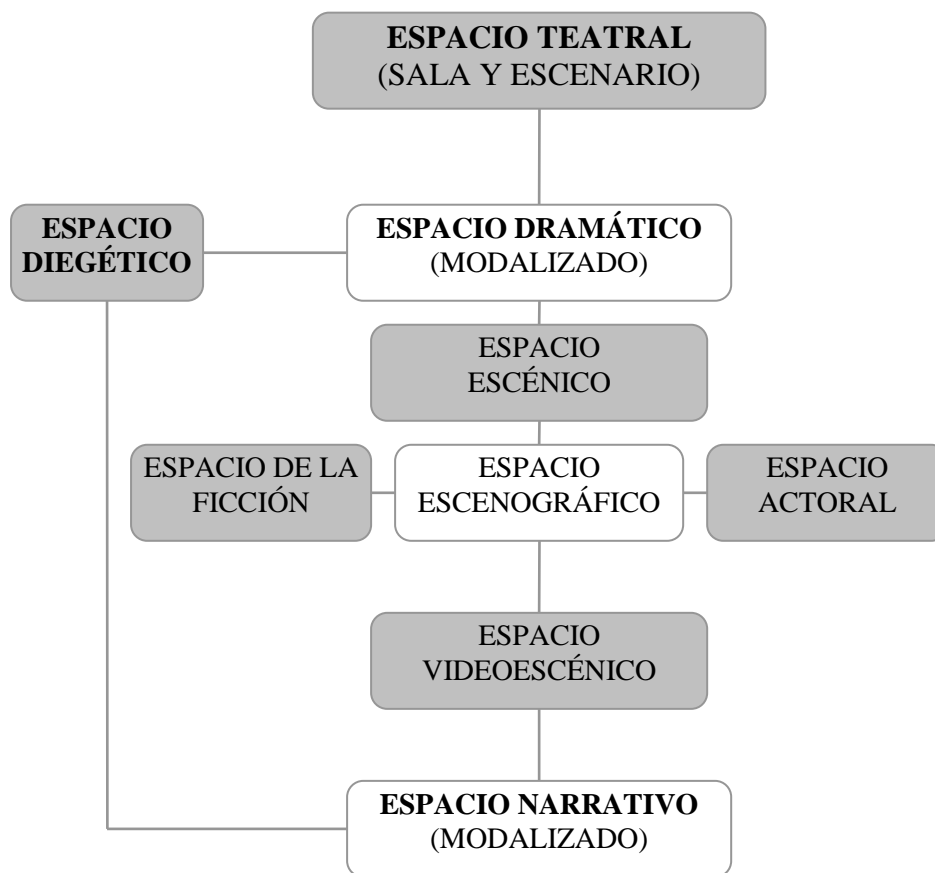


Gráfico 2. El espacio en el drama videoescénico. Fuente: Elaboración propia.

2.2.2.5.1. El espacio videoescénico en *Muerte de un viajante*

En esta obra el espacio de la pantalla y el espacio escénico están sometidos exclusivamente a relaciones de simultaneidad, puesto que las tres pantallas están integradas en la escenografía como soportes publicitarios de

contenido cambiante. La proyección, siempre grabada, funciona a modo de “morphing” visual que traslada la acción de los personajes del presente al pasado a través de la recreación de edificios, árboles, parques, carreteras de las distintas épocas de Loman. Son espacios contruidos a través de una técnica mixta que mezcla dibujos, fotografías, vídeo y generación infográfica y que muestran la ciudad del pasado a través de colores cálidos y motivos figurativos, tal y como las recordaría el personaje (Luna, 2009), y la ciudad presente a través de tonalidades frías y motivos más cercanos al dibujo, subrayando su naturaleza de espacios no del todo experimentados (ver imagen 8).



Imagen 8. Proyección de carteles del pasado. *Muerte de un viajante* (2009), dirigida por Mario Gas en el Teatro Español de Madrid. Cortesía del Teatro Español.

En escena suelen coincidir dos espacios simultáneos, distintos, el de la escena y el de las tres pantallas sincronizadas, señalando éstos la percepción del personaje, sus sensaciones, su subjetividad. A veces, a través de un sistema de proyección multipantalla, se reflejan tres espacios audiovisuales diferentes en conjunción con la escena, multiplicándose los puntos de vista. Según afirma Luna (2009), la escenografía le ayudó a plantear espacios rotos proyectados sin

continuidad real, a diferente escala y perspectiva como las diferentes miradas de cada uno de los personajes de la obra sobre su entorno.

2.2.2.5.2. El espacio videoescénico en *Caleidoscopio*

En *Caleidoscopio* el espacio de la pantalla y el espacio escénico se vinculan a través de relaciones de sucesividad y simultaneidad. En el primero de los casos la pantalla muestra el apartamento de Lúa a través de localizaciones reales (salón, habitación, cuarto de baño) en planos grabados y mostrados sin edición. El espacio de la pantalla da paso al espacio escénico, donde se encuentra el salón de Lúa que, como hemos dicho, es básicamente un sofá con motivos indígenas (el mismo sofá reflejado en la pantalla) o al espacio escénico de Miguel en Madrid, otro sofá.

En estas relaciones de sucesividad, la escena funciona como un plano general de uno u otro escenario que completan las imágenes audiovisuales grabadas previamente y mostradas en pantalla. Las relaciones de simultaneidad se producen cuando las imágenes de los espacios de Lúa permanecen en pantalla al tiempo que el espacio de Miguel. Incluso éste, en determinados momentos de la acción, las mira, las observa y reacciona ante ellas. Un caso específico de simultaneidad que se detecta en esta obra es la duplicación. Esta se produce de forma habitual en *Caleidoscopio* cuando, por ejemplo, Lúa, que ha situado una minicámara en un trípode, se “graba” a sí misma en el espacio escénico y el registro audiovisual es proyectado al mismo tiempo en la pantalla. El espectador ve al personaje “en vivo” tras la cámara y al personaje en pantalla recogido por la cámara, el espacio escénico y la imagen mediatizada de ese espacio escénico. Si la posición de la cámara permite registrar la acción “en vivo” y la acción audiovisual, como ocurre en distintas partes de la obra, la pantalla muestra una imagen multiplicada del espacio y el personaje, casi caleidoscópica (ver imagen 9). En el espacio de Miguel ocurre otro tanto, aunque la cámara ya no está situada en un trípode, sino que es llevada al hombro por el personaje. El espectador ve a Miguel en el escenario y también lo que éste ve a través del visor

de su cámara. Ve el espacio escénico desde su punto de vista y el mismo espacio escénico desde el punto de vista del personaje.



Imagen 9. Duplicación. *Caleidoscopio* (2006) de la compañía Janagah Teatro, dirigida por G. G. López en el Museo de América de Madrid. Cortesía de la compañía.

2.2.2.5.3. El espacio videoescénico en *Metamorfosis*

En *Metamorfosis* la estructura espacial se fundamenta en la sucesión del espacio audiovisual y los distintos espacios escénicos. El salón familiar en escena da paso a la habitación audiovisual de Gregor, el gran cubo transparente situado en el escenario da paso a las calles de Barcelona, el metro, el aeropuerto, la ventanilla donde se desarrolla la jornada laboral de Gregor reflejados en un cortometraje de siete minutos que alterna la focalización externa con múltiples planos subjetivos del personaje. Con los títulos de crédito se enciende la luz de sala y el cortometraje da paso no al escenario, sino a la sala, donde están sentados el padre, la madre y la hermana de Gregor junto a los espectadores, como si acabaran de ver una película en un cine, señalando con su condición de observadores la identificación con el público. Las relaciones de simultaneidad

son escasas en *Metamorfosis*. Cabe destacar el inserto en pantalla de planos grabados de unas manos escribiendo una carta, mientras Gregor escribe “en vivo” dentro del cubo transparente en la escena o, de forma mucho más expresiva, las imágenes obtenidas a través varias minicámaras situadas en un lugar del cubo transparente que recogen acciones del personaje que son mostradas en la pantalla al mismo tiempo, fijando detalles interpretativos, creando una atmósfera de vigilancia constante (La Fura, 2005) y multiplicando los puntos de vista. Si la puerta de *Metamorfosis* era audiovisual, la clausura de la representación también lo es. La enorme pantalla vuelve a ocupar el proscenio. Muestra un plano frontal del padre, la madre y la hermana de Gregor. Echan a andar y cruzan la posición de la cámara, que los sigue. Un inserto: un escarabajo en el asfalto y un pie que lo aplasta. Finalmente, un largo plano: la familia de Gregor, feliz, despreocupada, se aleja bailando por una calle de Barcelona hasta perderse en el horizonte.

Parece evidente que la introducción de la proyección audiovisual en el drama videoescénico altera cuantitativamente los grados de representación espacial permitiendo una multiplicidad de espacios patentes, aquellos que efectivamente se ven, que en el sistema teatral convencional serían bastante más reducidos. Pero no sólo afecta a la cantidad de espacios mostrados. El espacio latente, nunca mostrado en el teatro, que debe imaginar el espectador como continuación de lo que ve o a través de la información que le proporcionan los personajes, ahora siempre es susceptible de ser mostrado a través de la pantalla, puesto que el espacio fuera del encuadre audiovisual puede convertirse en espacio mostrado en el momento en que la cámara se desplace y amplíe el campo de visión del espectador (Pérez Bowie, 2007). La introducción de la proyección audiovisual influye de manera directa, por tanto, en los grados de representación del espacio de estas tres obras. Y lo hace a través de las relaciones de sucesividad, simultaneidad o reduplicación, que fragmentan y multiplican los espacios visibles. Y con ello, los puntos de vista. El espacio videoescénico es un espacio multifocalizado, dirigido por la percepción espacial de los distintos personajes (ver imagen 10).



Imagen 10. Espacio multifocalizado. *Metamorfosis* (2005) de la Fura dels Baus. Cortesía del Centro Dramático Nacional.

El espacio videoescénico es percibido por el espectador no desde su punto de vista, que le permite fijar la atención en cualquier detalle de la representación teatral, sino desde la posición de la cámara, desde el punto de vista que muestra la representación videoescénica. Un punto de vista fragmentario, móvil, que va de uno a otro personaje, de la escena a la pantalla, de la pantalla a la escena, sucesiva o simultáneamente. Es la presencia del actor en el escenario la que vertebra las relaciones entre el espacio escénico y el espacio audiovisual y convierte a ambos en espacio videoescénico. Es el actor en el espacio quien lo habita y experimenta, el punto en que se dan cita esos funcionamientos –como afirma Anne Uberfelds (1998) respecto a su relación con las categorías teatrales tradicionales– en principio independientes, pertenecientes a dos modos distintos de representar. Tan distintos que García Barrientos (1991), propone calificar el audiovisual como escritura, citando a Roland Barthes, y el teatro como permanente actualización. Es el actor, transmutado en Willy Loman, en Lúa, en Miguel o en Gregor, situado en co-presencia espacial y temporal con el espectador, quien le ofrece a éste la clave sintáctica, interpretativa en definitiva,

de la representación teatral, quien actualiza la escritura audiovisual de la pantalla en cada función.

2.2.3. El tiempo videoescénico

El Aleph de la narración de Borges que citábamos en el epígrafe anterior es un espacio absoluto en el que todos los lugares coexisten al mismo tiempo. Vinculado al espacio, el tiempo del Aleph se nos presenta como un tiempo donde todos los instantes son posibles a la vez. Es un tiempo ilusorio, concebible sólo en la mente abstractiva de un autor de ficción, puesto que el tiempo real se nos aparece como un tiempo objetivo y medible que la experiencia humana ha fragmentado en unidades: segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años... Sin embargo, al ser vivido, el tiempo se subjetiviza, se revela expandiéndose, intensificándose o diluyéndose y se convierte en sensación, en experiencia subjetiva, en arena derramándose entre los dedos, puesto que el tiempo real es implacable en su devenir, como se recoge en esta cita también de Borges:

El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río. Es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre. Es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente es real. Yo, desgraciadamente, soy Borges (citado en García García, 2006, p.109).

El verdadero y único tiempo en la experiencia humana es el presente, pero es inasible, un fuego que nos consume en palabras de Borges. Apenas queremos atraparlo, contemplarlo, medirlo, detenerlo, deja de ser tiempo. No tenemos ya tiempo, sino miradas sobre el tiempo. El pasado se presenta entonces como una mirada atrás, un recuerdo; el futuro, como una mirada hacia delante, un proyecto (García Barrientos, 1991).

Sin embargo, vivir es vivir en el tiempo y vivir es tener historia. Ésta es simple acontecer, puro devenir, puro río que nos arrebata, si no es contada, puesto que “es consustancial a la historia el que los acontecimientos sean dichos, por tradición oral o recogida en documentos escritos, audiovisuales o multimedia” (García García, 2006, p.110). Nos hallamos entonces ante un tiempo mediatizado

y es esa mediación la que transforma el tiempo del contenido en tiempo de la expresión, en un tiempo construido que se transforma en el drama, en el audiovisual, en el drama videoescénico en una experiencia espectacular para el público, que se deja sumergir en un tiempo ilusorio, el de la ficción, sostenido por un discurso que sucede en el tiempo y que se expresa a través de una duración, cuya experiencia va más allá de ella, trasladándolo a otras épocas, haciéndole vivir en escasos minutos lo que ocurre en la ficción en un año o mostrándole lo que ocurrió en el pasado u ocurrirá en el futuro en el presente discursivo de la ficción. Existe, por tanto, una lógica del tiempo contado diferente a la lógica del tiempo real, una lógica que si en el drama responde a los códigos del teatro y en el relato audiovisual a los códigos de la imagen en movimiento, a lo específico del universo factual, histórico o ficcional construido (García García, 2006), en el drama videoescénico une elementos de ambos medios, puesto que el tiempo de la representación teatral se ve sometido a la confrontación con el tiempo de la imagen audiovisual proyectada.

2.2.3.1. El presente dinámico del drama videoescénico

La representación teatral tiene su existencia en el tiempo, en una duración que se expresa en el espacio. Se expresa siempre en presente, un presente que coincide con el de los espectadores, situados en un aquí ahora determinado mientras tiene lugar la representación. El tiempo significativo del teatro es distinto al del relato audiovisual, que se expresa en presente, pero un presente distinto al presente audiovisual, puesto que aunque la imagen audiovisual se muestra siempre en presente, el relato audiovisual, por su parte, estará siempre en pasado (Metz, 2002). El actor teatral siempre está en co-presencia temporal y espacial con el espectador y el momento de la acción coincide con el momento del espectador en una simultaneidad fenomenológica.

No ocurre igual con el audiovisual. La proyección de una secuencia de imágenes en movimiento revela una acción ya ocurrida, registrada por la cámara, repetida dos, tres, cien veces según las tomas que determine el director y que presenta “ahora” al espectador lo que ha ocurrido antes. El tiempo del actor de

teatro es el “ahora” del espectador. El tiempo del actor de un relato audiovisual es el “entonces” del espectador. Una representación teatral es un acontecimiento irrepetible, una presencia única en un tiempo y un espacio concretos, un aquí y ahora en el que el espectador se compenetra con el actor, que puede responder a sus estímulos. En el audiovisual, el espectador se compenetra con el actor en cuanto se compenetra con los mecanismos discursivos de la cámara (Benjamin, 1989). El relato audiovisual, como objeto, está siempre en pasado, puesto que los hechos han ocurrido antes y han sido registrados por la cámara, pudiéndose ver una y otra vez.

Sin embargo, la imagen audiovisual se nos muestra siempre en presente, puesto que, a pesar de todo, es capaz de suscitar en el espectador la sensación de seguir la acción de los personajes en directo, como si estuviera sucediendo en ese mismo momento. Esa es una de las propiedades de la imagen audiovisual: actualizar lo que muestra, permitiendo que el espectador perciba cualquier movimiento como actual, como un “ahora está sucediendo”, como un proceso que ilusoriamente tiene lugar al mismo tiempo de su contemplación. La imagen fotográfica, en cambio, remite a lo terminado: ya ha sido, ya ha ocurrido. Es un momento congelado del pasado. En contrapartida, la imagen en movimiento muestra el proceso narrativo mientras éste parece tener lugar delante del espectador. Es decir, la imagen en movimiento se define más por mostrar el curso de las cosas que por su cualidad temporal, el tiempo presente (Metz, 2002). El espectador se encuentra ante un “ahora” ficticio, vicario, distinto al “ahora” real de la representación teatral, pero ambos comparten la misma condición de proceso.

Insertos en el drama videoescénico, el primero adquiere la carga de presente del segundo puesto que el teatro y el audiovisual existen en proceso, en un presente dinámico que se proyecta, imparable, hacia el futuro, al que convierte, realizándolo, devorándolo, en pasado (García Barrientos, 1991). Conviene tener en cuenta las siguientes palabras de Peter Szondi (1994), puesto que apuntan, desde la perspectiva del drama videoescénico, a la clave de la inserción del presente de la imagen audiovisual en el presente del teatro:

El transcurso del tiempo en el drama se constituye como en una sucesión absoluta de presentes. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo. Cada momento debe contener en su seno el germen de futuro, ha de estar preñado de futuro. Ello será viable gracias a la estructura dialéctica, procurada a su vez por la relación interpersonal (p.21).

Si la situación comunicativa del teatro, que hemos definido en otros epígrafes de esta investigación con García Barrientos (2001), se caracteriza por la presencia de actor y público en una coincidencia temporal, un presente compartido, y una contigüidad espacial de ambos sujetos, el drama videoescénico altera la situación comunicativa al incluir en su seno la proyección de imágenes audiovisuales, puesto que ese presente ilusorio del audiovisual ha sido registrado en otro tiempo y otro lugar.

La exigencia del modo de representación teatral de la coincidencia temporal y espacial queda amortiguada, sin embargo, por la poderosa influencia de las reglas de ese mundo posible que construye el drama videoescénico, donde el personaje escénico, presencia real y efectiva de un actor, y personaje audiovisual, imagen registrada en el pasado de un actor ausente y ahora proyectada, conviven y se relacionan en un tiempo en continuo movimiento, un presente dinámico que los iguala, pese a su distinta naturaleza. Y esto es así porque esa “estructura dialéctica” de la que habla Szondi ya no procede exclusivamente de la relación interpersonal entre personajes escénicos, sino también de la relación entre la corporeidad humana del actor que interpreta a un personaje en el escenario y la incorporeidad del actor que ha sido registrado y plasmado en una imagen que se proyecta en interacción con el primero en el presente del drama videoescénico.

2.2.3.2. Los tiempos del drama videoescénico

Ese presente dinámico del que venimos hablando concierne a la producción discursiva del drama y, en cuanto al drama videoescénico, a sus relaciones con el tiempo del discurso audiovisual, mostrado al espectador también en presente, aunque, a diferencia del tiempo discursivo dramático, fijado,

“escrito”, inalterable en el registro audiovisual. Es este presente dinámico, tiempo escenificado en definitiva, el que nos aparece como centro de relaciones con la temporalidad del modo narrativo de enunciación audiovisual, con el tiempo de la pantalla situada en el espacio escénico.



Gráfico 3. El tiempo en el teatro. Fuente: García Barrientos (1991).

Esta investigación aborda el tiempo videoescénico basándose en la distinción de tres niveles temporales del teatro, siguiendo el mismo planeamiento que se desarrolló en el tratamiento del componente espacial. Se distinguen, por tanto, los siguientes niveles: el tiempo escénico, esto es, el tiempo pragmático, realmente vivido de la representación; el tiempo diegético, el tiempo de la fábula o historia, significado y mentalmente reconstruido por el espectador; y el tiempo dramático, de carácter artificial y artístico y que resulta de la relación que contraen los dos anteriores (García Barrientos, 1991), como se aprecia en el gráfico 3 sobre estas líneas. De manera necesaria, se pondrán en relación con el

tiempo del modo narrativo de enunciación audiovisual, puesto que es dicha relación, sobre todo la establecida a través del tiempo representado, conviene insistir en ello, la que constituye una unidad de sentido en la temporalidad del drama videoescénico.

2.2.3.2.1. El tiempo diegético

Se trata de un tiempo ideal, teórico, independientemente del medio en el que haya sido mostrado y que abarca la totalidad de acontecimientos ocurridos en la ficción más allá de la forma y la sustancia para significarlo, igual para el relato escrito, el relato audiovisual o el drama (García Barrientos, 1991). Esto es, es el tiempo no modalizado. Se trata del tiempo de la historia, reconstruido por el espectador a través de lo que ve y lo que le es sugerido sin que sea efectivamente mostrado, “el tiempo en el que suceden los acontecimientos con su duración, orden y sucesión natural y lineal y con una única frecuencia, acontecimientos que se suceden en un tiempo cosmológico y en un contexto histórico determinado” (García García, 2006, p.115). Es ese tiempo que, coincidiendo con García García, también García Barrientos considera “natural” frente al carácter real del tiempo escénico y artificial del tiempo dramático en el sentido de que se trata de una temporalidad no real, sino ficticia, reconstruida por el espectador teniendo como referente la temporalidad que rige el mundo real, sin vacíos ni regresiones ni anticipaciones (García Barrientos, 2001). Teniendo en cuenta lo expuesto, el tiempo diegético de la historia que nos cuenta *Muerte de un viajante* (1949) de Arthur Miller sería el mismo tanto si el espectador se encontrase ante una puesta en escena convencional de la obra, como la estrenada por Elia Kazan (1949) o las realizadas en España por José Tamayo en 1952 y 1985, la adaptación cinematográfica de László Benedek (1951) o de Volver Schlöndorff (1985) o el drama videoescénico de Mario Gas (2009), que se ha mencionado en estas páginas, puesto que nos encontramos ante un tiempo reconstruido, el tiempo de la historia, que se encuentra más allá de la forma y la sustancia de la expresión, esto es, más allá del modo de representación.

2.2.3.2.2. El tiempo escénico y el tiempo del discurso audiovisual

El tiempo escénico es el tiempo “representante y pragmático del teatro” (García Barrientos, 1991, p.153), experimentado por los sujetos de la comunicación teatral, actores y espectadores, en el proceso de la representación. Es el tiempo escenificado propio del teatro en cuanto a actuación. Se trata de un tiempo comunicativo, cuya enunciación tiene lugar en un tiempo real compartido por el espectador. Es, por tanto, un tiempo distinto al del discurso audiovisual, que se presenta como cerrado, materialmente construido y registrado, y que se impone al espectador. El tiempo escénico se nos presenta como abierto, intersubjetivo, que se construye en proceso, mientras se produce el intercambio comunicativo entre actores y espectadores. Estos últimos, a diferencia de lo que ocurre en el relato audiovisual, “pueden en cada momento –independientemente de que lo hagan o no– alterarlo y hasta interrumpirlo” (García Barrientos, 2002, p.83), puesto que en el teatro es el tiempo de la comunicación el que determina la duración y el ritmo del tiempo representante, fundiéndose ambos. En la enunciación audiovisual, en cambio, el tiempo de la comunicación viene determinado por el tiempo significativo de la proyección. En el drama videoescénico se establece, por consiguiente, una relación específica entre el tiempo escénico, el de la actuación, y el tiempo de la proyección audiovisual, inmutable en el registro. El tiempo de la proyección audiovisual se inserta en el tiempo de la comunicación teatral, esto es, en el tiempo escénico, y es percibido por el espectador con las eventuales variaciones que puedan sucederse en el transcurso temporal de la escenificación. El tiempo del discurso audiovisual permanecerá inmutable, pero estará en función de las exigencias temporales que impone el desarrollo del tiempo escénico. Si éste se demora por las reacciones del espectador, se demorará la entrada del contenido audiovisual en la pantalla situada en el escenario, si, al contrario, se acelera, la proyección aparecerá antes. Ésta, siempre tendrá la misma duración, pero su percepción, al estar supeditada a lo que ocurre en escena, se realizará en función de la temporalidad que determina el escenario, formando parte indisoluble de la comunicación teatral. Al fin y al cabo,

como se ha dicho en otra parte de esta investigación, la proyección se ha realizado para la escena y sólo tiene sentido en ella.

2.2.3.2.3. El tiempo dramático y el tiempo del drama videoescénico

El tiempo dramático es el resultado de la relación del tiempo diegético y el tiempo escénico. De modo que entendemos, con García Barrientos (2002), la duración dramática como el cociente entre la duración de la historia y la duración de la escenificación. En una eventual puesta en escena de *Muerte de un viajante*, la primera correspondería a toda una vida, la de Willy Loman, el viajante de comercio de 63 años, protagonista de la obra, y la segunda a las aproximadamente dos horas que dura la representación teatral. Es la relación entre el macrocosmos argumental y el microcosmos escénico, por tanto, la que sustenta el tiempo dramático y lo hace basándose en procedimientos artísticos y creativos.



Gráfico 4. El tiempo en el drama videoescénico. Fuente: Elaboración propia.

El tiempo diegético es, como se ha apuntado, independiente del modo de representarlo, mientras que el tiempo dramático es una consecuencia del modo de representación teatral, que admite, como la representación audiovisual, un desarrollo no lineal, con saltos temporales hacia el pasado o el futuro. En el drama videoescénico esta representación tiene una doble naturaleza, puesto que, si el tiempo escénico tiene como características lo pragmático-representante, lo absoluto, lo real y lo vivido (García Barrientos, 1991) también hay que tener en cuenta que la enunciación audiovisual, aunque vinculada también a lo absoluto, no lo está a lo real ni a lo vivido, sino a la huella, a la imagen de lo real y lo vivido en otro tiempo y otro lugar que se muestra en la proyección del registro audiovisual. Si bien es cierto que su mera presencia en el escenario en relación con los elementos teatrales es ya actualización. Ya no nos encontramos ante un tiempo escénico y un tiempo audiovisual, sino ante un tiempo videoescénico que sustenta el tiempo dramático que es relativo, artístico, fingido, como señala García Barrientos (2002), pero también doblemente representado: teatral y audiovisualmente, el tiempo específico del drama videoescénico (ver Gráfico 4).

2.2.3.3. Estructura temporal del drama videoescénico

2.2.3.3.1. Grados de representación del tiempo

Tanto el modo de representación narrativo de enunciación audiovisual como el modo dramático tienen la capacidad de mostrar en presente determinados elementos de la historia, mediatizado el primero por el registro audiovisual, sin mediación en el segundo. Los diferentes grados de representación se aprecian de manera clara en los elementos visibles como el personaje y el espacio, de los que esta investigación ha dado cuenta.

De igual forma, el tiempo también admite la distinción entre tiempo patente, latente y ausente. Entendemos con García Barrientos (1991) el tiempo patente como aquel efectivamente representado, esto es, los momentos de la vida ficticia de los personajes que se muestran a los espectadores. En el drama

videoescénico serán representados tanto en el escenario a través del desarrollo de la acción de los personajes, como a través de la enunciación audiovisual de acciones en la pantalla situada en el mismo escenario. En *Muerte de un viajante* (Mario Gas, 2009), por ejemplo, Willy Loman juega con sus hijos Biff y Happy en el portal de su casa, recibe un abrazo de su esposa en la cocina o asiste al entierro del tío Ben junto a su familia, todo ello producido en escena a través de elementos teatrales, pero también la pantalla muestra los viajes que Loman realiza a través de las carreteras y caminos de los Estados Unidos a través de la enunciación audiovisual y ambos tiempos pueden ser considerados patentes, el primero escenificado, el segundo enunciado audiovisualmente, formando parte, en conjunto, del tiempo videoescénico.

El caso del tiempo latente es mucho más revelador en cuanto a las modificaciones que la enunciación audiovisual introduce en el tiempo teatral. Si en la representación teatral se define como latente aquel tiempo “sugerido por medios dramáticos, no meramente aludido, que se escamotea a la vivencia del público o que es vivido por los personajes de espaldas al espectador y que se realiza básicamente en las elipsis intercaladas en la acción puesta en escena” (García Barrientos, 2001, p.84), en el drama videoescénico éste tiene la posibilidad de hacerse patente, es decir, de ser efectivamente representado a través de la enunciación audiovisual. Nada impide que el recorrido de un personaje hacia el escenario pueda ser mostrado en la pantalla, como ocurre en la puesta videoescénica de *Roberto Zucco*, la obra de Bernard-Marie Koltès dirigida por Lluís Pasqual en el teatro María Guerrero de Madrid en 2005, en la que, mientras suceden acciones en el escenario, la pantalla muestra imágenes de uno de los personajes en el exterior del recinto teatral dirigiéndose a escena hasta que hace su aparición en ella, acción que en una puesta en escena estrictamente teatral hubieran quedado en la elipsis, es decir, hubieran quedado reservadas al tiempo latente que, en este caso, se convierte en patente al ser representado a través de la enunciación audiovisual.

El tiempo ausente hace referencia al tiempo sólo aludido en cuanto a la forma de representarlo. Se sitúa antes o después del tiempo patente o latente y es fundamentalmente referido por la verbalidad de los personajes que aluden a un

pasado o a un futuro, puesto que dicha información temporal se encuentra en los significantes lingüísticos de los diálogos (García Barrientos, 1991). Sin embargo, en cuanto aparece la enunciación audiovisual en el drama, el tiempo ausente puede tornarse tiempo patente, puesto que la pantalla podría mostrar tanto el recuerdo de un personaje, al mismo tiempo en que es verbalizado o antes o después, dependiendo de la estrategia constructiva del director de escena, a través de la representación audiovisual de la analepsis o prolepsis.

Cabe colegir, por tanto, que la introducción de la enunciación audiovisual en el drama permite la ampliación del tiempo patente en detrimento del tiempo latente y ausente. Cualquier elipsis puede ser audiovisualmente representada, cualquier tiempo meramente aludido puede ser expresado efectivamente en la pantalla. Del mismo modo la enunciación audiovisual afectará, como expondremos en los siguientes epígrafes, al orden, la duración y la frecuencia, destacando la flexibilidad temporal que se produce en el drama videoescénico.

2.2.3.3.2. La escena y sus nexos temporales

Originalmente, en el teatro griego la escena hacía referencia a una construcción de madera, la *skené*, que era el área de actuación de los actores. Posteriormente, su sentido se extiende, y señala el lugar imaginario donde se desarrolla la acción, es decir, el escenario. Una nueva ampliación del sentido nos la señala como un fragmento de unidad dramática, un trozo unitario de acción que se desarrolla en la escena, adquiriendo una cualidad temporal, vinculándolo a una duración indeterminada (Aumont y Marie, 2006). La estructura temporal del drama puede definirse, por tanto, basándose, como propone García Barrientos (2001), en la oposición entre continuidad y discontinuidad del tiempo dramático, entre el tiempo efectivamente escenificado en la escena y el tiempo transcurrido entre escena y escena. De este modo, la escena queda definida desde una perspectiva temporal como “cada segmento dramático de desarrollo continuo” (García Barrientos, 2001, p.86). La discontinuidad en el transcurso del tiempo da lugar a una secuencia de escenas y de nexos temporales que las vinculan. Esa secuencia de escenas temporales establece la estructura temporal del drama, que

puede contar con una única escena, como en la mayoría de las obras breves de un solo acto, o de varias, como es frecuente en las obras teatrales de extensión habitual.

Conviene detenerse en una obra concreta para aclarar el funcionamiento del tiempo entre escena y escena, es decir, entre la secuencia de escenas que componen un drama convencional. Para ello, se recurrirá a *Barcelona, mapa de sombras*, la obra de Lluïsa Cunillé (2006) que se viene utilizando como referencia en esta investigación. Como todo drama, se trata de una obra literaria construida para ser escenificada. Su destinatario último es el espectador, al que se le ofrece la historia sin la mediación de instancia enunciativa alguna como ocurre en la novela o el relato cinematográfico. Las instrucciones de lectura se ofrecen, por consiguiente, a través de acotaciones y diálogos.

Sin perjuicio de acudir posteriormente a la descripción de la escenificación, en el texto literario se puede apreciar claramente una secuencia de escenas. La obra aparece estructurada en cinco escenas que presentan cinco habitaciones de un mismo espacio. Dan cuenta de cinco cambios de lugar dentro del piso del Ensanche barcelonés que las alberga y también del fluir del tiempo durante la misma noche en la que transcurre la acción. Las escenas tienen una extensión similar y en el texto se presentan numeradas del uno al cinco y acompañadas de una acotación inicial que ofrece una información escueta sobre el espacio y el tiempo en el que tiene lugar la acción, como muestra la primera escena:

1

Una habitación desordenada de un piso del Ensanche de
Barcelona. Es de noche (Lluïsa Cunillé, 2006, p.33)

No hay más datos. Ni siquiera los nombres de los personajes que aparecen en escena, ÉL y MUJER. El espectador descubrirá la relación de casero e inquilina que los une a medida que avanza la acción y los personajes se nos muestran a través del diálogo. Sin embargo, no se llamarán por su nombre en ningún momento.

Las siguientes escenas aportan ciertas modificaciones en las acotaciones de entrada. A además de situar la acción en otros departamentos del piso, se fija la mirada en determinados objetos que serán relevantes para la acción y se identifican a los personajes, si bien no con nombres propios, sino con apelaciones a su edad, situación o profesión. Destaca un enunciado temporal que se repite como una anáfora: “Es la misma noche”.

2

Una habitación muy ordenada del mismo piso. Es la misma noche. El JOVEN está echado en la cama y sólo lleva puestos unos pantalones cortos. ELLA está de pie. Hay un televisor encendido sin sonido. Sobre la mesita de noche hay una pistola (Ibidem, p.39)

3

Una habitación muy pequeña. Es la misma noche. ÉL duerme sentado en una butaca, en la falda tiene la foto que le regaló la MUJER. La EXTRANJERA enciende la luz, mira un momento a ÉL, que sigue dormido, luego se le acerca, coge la foto, la observa, vuelve a dejarla donde estaba y entonces ÉL se despierta. La EXTRANJERA está embarazada de cinco meses (Ibidem, p.44).

4

Una habitación grande del mismo piso. Es la misma noche. ELLA está de pie mientras busca en la radio la emisora donde dan la ópera, cuando se vuelve advierte la presencia del MÉDICO que está sentado en la penumbra (Ibidem, p. 55).

5

Una habitación con mucha luz. Es la misma noche. ÉL está sentado en una cama de matrimonio, lleva puesto un vestido y va maquillado. ELLA de pie está frente a ÉL y lo observa (Ibidem, p. 59).

Los límites textuales de cada escena están indicados con la descripción de acciones de algunos personajes y, en todas, con una indicación escénica, un nexo que vincula temporalmente una escena con otra: “Pausa. Oscuridad”. Salvo en la quinta y última escena, donde una larga y detallada acotación de salida da cuenta del momento más feliz de la vida de ÉL, rememorado a través del diálogo en las cuatro escenas precedentes:

ELLA sale de la habitación. ÉL se estira en la cama, se queda unos segundos con los ojos abiertos oyendo el final de “La Bohème”, luego cierra los ojos y entonces mezclada con la ópera se oye la voz del general Juan Bautista Sánchez, en el discurso que hizo el 26 e enero de 1939 a través de “Ràdio Associació de Catalunya”: “Os diré en primer lugar a los barceloneses, a los catalanes, que agradezco con toda el alma el recibimiento entusiasta que habéis hecho a nuestras fuerzas (...) en ningún sitio, os digo, en ningún sitio nos han recibido con el entusiasmo y la cordialidad de Barcelona” (Ibidem, p.59).

La obra literaria no especifica cómo son las transiciones de una habitación a otra, algo que queda para la interpretación del director de escena. En el montaje de Laia Ripoll son los propios actores los que, durante el oscuro que señala el final de la escena, convierten un escenario único en distintos espacios cambiando la disposición de los objetos del decorado, particularmente la cama, y añadiendo o sustrayendo otros. Paradójicamente en una obra que tiende a la transparencia dramática, las transiciones señalan el artificio. Y no es casual. La propuesta dramatúrgica vincula explícitamente la puesta en escena y esa historia de la impostura que se está contando. ¿Qué es si no un drama? Una mentira que trata de parecer real. Al igual que los personajes, a los que el espectador va descubriendo como impostores, en esos momentos el drama también se nos desvela.

Hay una serie de aportaciones del trabajo de puesta en escena relativas a las transiciones temporales que no se recogen en el texto. Entre ellas cabe destacar

la presencia de un reloj antiguo (transparente, en el que se puede apreciar el mecanismo que lo hace funcionar) en la primera escena. La luz ilumina la estancia a la vez que se oye un efecto sonoro: un fuerte tic-tac y, de repente, el sonido de once campanadas, que da pie a la entrada de ÉL. El paso de esta primera escena a la segunda es señalado por el oscuro y el sonido tenue de un pasaje de la ópera mientras los personajes cambian la disposición de la cama en el escenario. La transición dura algo menos de un minuto. El paso de esta escena a la tercera sucede en treinta segundos. También aquí hay un añadido de la puesta en escena respecto al texto. Si éste acaba con el JOVEN en la cama con los ojos cerrados y ELLA cogiendo la pistola que previamente había guardado en el cajón de la mesita de noche, la escenificación nos muestra a ELLA arrojando al JOVEN en la cama. Cuando ELLA abandona la escena, él abre los ojos mientras suena una melodía infantil de caja de música que se funde con la ópera en el oscuro para dar paso a la cuarta escena. La transición se produce en apenas un minuto. La cuarta escena comienza tras el oscuro con la música de ópera ya empezada. Finalmente, tras la última transición (treinta segundos), no se produce un cambio de escenario, como indica el texto. ELLA se acerca a un espejo durante el oscuro, se observa en él y saca un traje de hombre de la penumbra. Se vuelve mientras ÉL entra y nos encontramos en la misma habitación. La escena final sufre una modificación importante respecto a la obra literaria. Si ésta propone que ÉL simplemente cierre los ojos mientras rememora las palabras del General Juan Bautista Sánchez tras la toma de Barcelona, el espectáculo muestra cómo el personaje muere en la cama. La continuación de la historia que propone el texto queda completamente clausurada en presencia de los espectadores. Esto no hace si no reafirmar el carácter de propuesta escénica de todo texto escrito para ser representado, sometido a las decisiones dramatúrgicas que impone la escenificación.

La estructura temporal de *Barcelona, mapa de sombras* se acerca a la coincidencia casi instantánea por instante del tiempo de la fábula con el tiempo de la escenificación. El isocronismo sería completo si no fuera por las transiciones finales de las escenas y la transformación del espacio que llevan a cabo los actores en él. Estos nexos añaden tiempo a la escenificación sobre el tiempo de la historia, que sería menor. No obstante, cabe insistir en la ilusión de continuidad que

pretende crear el texto a través del uso de ciertos conectores, como la música o determinados objetos, en un intento de equiparación de la duración de la escenificación con la duración de la historia: ÉL sostiene en la mano en la tercera escena la fotografía que la MUJER le ha regalado en la primera, ELLA le entrega en la última escena la pistola que ha sustraído de la habitación del JOVEN en la segunda escena.

El cine y el audiovisual en general toma la significación de la escena teatral, prueba de “la incorporación del principio dramático a la narrativa” (Chatman, 1990, p.76). Desde una perspectiva audiovisual la escena aparece como una de las formas posibles de segmentos de la banda-imagen que muestra una acción unitaria y continua sin elipsis ni saltos temporales de un plano al siguiente, diferenciándola de la secuencia, que muestra una acción continuada, pero con elipsis (Metz, 2002). Por consiguiente, tanto en el teatro como en el audiovisual, la escena requiere la equivalencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso (García Jiménez, 2003). La necesidad de la puesta en escena, que caracteriza tanto el modo de representación dramático como el narrativo de enunciación audiovisual, incide en la introducción natural de la escena audiovisual en el drama videoescénico. El verosímil del drama videoescénico no se verá afectado ni por la discontinuidad de la secuenciación de escenas específicamente teatrales ni por la aparición de escenas o secuencias audiovisuales proyectadas en una pantalla en el escenario. La escena, que se presenta como la base de la estructura del tiempo dramático, lo es también del tiempo del drama videoescénico, indistintamente si las acciones y diálogos de los personajes son representados a través de códigos teatrales o audiovisuales. Si bien hay que destacar que el isocronismo es en la escena teatral “real y completo, no aproximado y convencional” (García Barrientos, 2001, p.86), mientras que el audiovisual, en cambio, permite “la proyección invertida de un plano-secuencia o de un elemento isocrónico cualquiera, es decir, su visión en el orden inverso a como fue rodado, del último al primer fotograma” (p. 87).

En el marco del drama videoescénico la pantalla cumple una función expansiva del tiempo escénico, como propone Jaume Melendres (2005), afectando al tiempo representado, facilitando la irrupción de analepsis o regresiones y de

prolepsis o anticipaciones de naturaleza audiovisual que afectan al orden en el que se presentan los acontecimientos y facilitando las transiciones visuales de una escena a otra, en detrimento de las interrupciones, sustituyendo, por ejemplo, “oscuros” (pausas) por imagen audiovisual o transformando elipsis en imágenes significantes, como veremos en el siguiente epígrafe.

2.2.3.3.2. La flexibilidad temporal del drama videoescénico

En el audiovisual la técnica del montaje permite distintas variaciones en la ordenación de las escenas y secuencias. Su importancia es tal que desde la Narrativa Audiovisual se considera el orden, la duración y la frecuencia como propiedades específicas del discurso audiovisual (García Jiménez, 2003), puesto que “la flexibilidad del tiempo del relato audiovisual nace de las características mismas de la naturaleza de los textos audiovisuales” (García García, 2006). En cambio, el tiempo del drama es menos flexible que el orden narrativo (García Barrientos, 1991). El desarrollo temporal de una escena teatral se muestra como continuo, progresivo e irreversible. La consideración del orden en el drama remite, por consiguiente, a una secuencia de escenas. Si en la historia las escenas se suceden en un orden cronológico, la representación puede alterarlo a través de la introducción de escenas acronológicas como la analepsis o regresión (escenas que vuelven al pasado) o la prolepsis o anticipación (escenas que nos llevan al futuro). La flexibilidad que permite la introducción del audiovisual en el drama videoescénico nos suele mostrar estas escenas proyectadas en una pantalla o cualquier otro soporte de proyección, señalándolas de manera clara como recuerdo o deseo de futuro del personaje, incluso situándolas en el interior de su mente. Si bien es cierto que en la representación teatral pueden realizarse regresiones y anticipaciones dramáticamente, también lo es que esto puede crear cierta confusión al espectador en la lectura del drama (Pavis, 2002). La imagen audiovisual, en presencia de los elementos escénicos, en cambio, establece instrucciones de lectura específica, vinculando la proyección a la mente del personaje o a acciones situadas de modo inequívoco en el pasado o el futuro, puesto que al ser presentadas audiovisualmente permite diferenciar la presencia de

los personajes en un tiempo presente, el de la escenificación, con ese otro tiempo, el de la huella, en la terminología de Bazin (2006), mostrada, eso sí, en presente. La confusión se acaba, sobre todo, si en las imágenes se insertan intertítulos que sitúan la acción temporalmente.

El concepto de duración en el audiovisual está estrechamente relacionado con la diégesis. Cuando la tecnología fija la imagen en un soporte material la hace perdurable y, lo que es más importante, manipulable y capaz de reestructurar arbitrariamente la realidad a la que remite, representándola de un modo concreto. Por ello, aplicada a la imagen, la mimesis es diégesis (García Jiménez, 2003). El tiempo en la narración audiovisual presenta diversos casos que nos permiten analizar las relaciones entre historia y discurso. La relación entre el tiempo del discurso audiovisual y el tiempo narrado ateniéndonos al concepto duración, nos remite a la diégesis pura, cuando el tiempo del discurso y el tiempo de la historia equivalen, y a diégesis impura, cuando el tiempo del discurso es mayor o menor que el tiempo narrado. Generalmente la imagen narrativa, por ser configuradora de un discurso elíptico (donde se selecciona lo relevante) tendrá una duración menor que la historia referente. Sin embargo, procedimientos retóricos del audiovisual como la dilatación, permiten la relación inversa, que el tiempo narrativo sea mayor que el tiempo narrado. Por ejemplo, ralentización o congelación de imágenes, como lleva a cabo Eisenstein en *Octubre* (1928): cuando muestra la derrota de los bolcheviques introduce imágenes de los puentes que se abran con patética lentitud, mientras cuelga un caballo, buscando un efecto determinado (García Jiménez, 2003). O la muerte de los protagonistas en cualquier película de acción. O el enfrentamiento de Neo con su antagonista a cámara lenta, buscando además introducirnos en el universo ficticio de *Matrix* (Andy Wachowski, 1999). La utilización de dilataciones o aceleraciones en el drama videoescénico a través de la utilización de la proyección audiovisual, por tanto, aumenta o disminuye la duración de la escenificación.

Hemos definido el discurso audiovisual como generalmente elíptico, esto es, el relato no muestra todo lo que sucede en la historia con lo que su duración suele ser menor que la de ésta. La elipsis condensa el tiempo del relato y deja al espectador el completar esos vacíos de imágenes, que significa con el tiempo de la

historia. En dos horas se nos puede contar una jornada entera, como ocurre en *Un día de furia* (Joel Schumacher, 1993), o día y medio, como en *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001), treinta años, como en *Forrest Gun* (Robert Zemeckis, 1994), o toda una vida, como en *Una mente maravillosa* (Ron Howard, 2001). No es frecuente que el tiempo del discurso y tiempo de la historia coincidan en un relato audiovisual, pero ocurre en cualquier relato contado a través de un único plano secuencia. Si la elipsis condensa la duración del tiempo del relato audiovisual, la utilización de la proyección en el drama videoescénico tiene efectos contrarios. Nada impide que por decisiones creativas del director de escena la imagen proyectada represente, sucesiva o simultáneamente en relación con la acción de los personajes, momentos de la historia que, en principio, están recogidos como elipsis en la obra literaria. La duración del drama videoescénico se verá afectada entonces en relación con la duración que tendría una puesta en escena convencional, como se aprecia en la puesta en escena de *Muerte de un viajante* (2009) de Mario Gas cuando las tres pantallas situadas en el escenario muestran el trayecto del protagonista a través de las carreteras norteamericanas en su vuelta a casa, establecido inicialmente en la elipsis en la obra de Arthur Miller.

La frecuencia es la relación establecida entre el número de veces que se evoca tal o cual acontecimiento en el discurso y el número de veces que se supone que ocurre en la historia (García Jiménez, 2003). En el audiovisual se basa en la repetición de las secuencias o de una parte, un plano por ejemplo, de la secuencia. Lo habitual es que una secuencia esté constituida por planos acumulativos que muestran una acción en progreso. Pero puede ocurrir que distintos planos muestren una acción desde distintas perspectivas. Por ejemplo, en ciertas escenas de relatos de acción: el salto en moto del protagonista tomado desde distintos ángulos, por ejemplo. O mostrando el mismo gesto de un personaje (de horror por ejemplo) desde distintas posiciones de cámara. La repetición audiovisual de determinadas acciones de los personajes, previamente grabadas, proyectadas en la pantalla es frecuente en el drama videoescénico. Esto afecta de manera clara a la duración de la escenificación.

La flexibilidad temporal del discurso audiovisual, determinada por la utilización de la técnica del montaje, aparece como elemento determinante a la

hora de establecer el orden, la duración y la frecuencia en el drama videoescénico. La posibilidad de alteración del orden cronológico, la dilatación o aceleración del tiempo, el uso de repeticiones audiovisuales y la representación de elipsis amplían, por tanto, las posibilidades electivas del director de escena en su toma de decisiones a la hora de plantear la temporalidad de la escenificación.

2.3. La situación actual del teatro en España

En los últimos años, según datos de recaudación del Centro de Documentación Teatral procedentes de la SGAE (obtenido el 16-05-2010 desde <http://documentacionteatral.mcu.es>), en las salas teatrales madrileñas se han estrenado de 300 a 500 espectáculos clasificados en dramáticos, musicales, danza, infantil y líricos. La cifra es semejante en los espacios de Barcelona. El CDT no recoge datos de otras provincias, algo que no le resta representación al estudio ya que, valoraciones aparte, la mayoría de la actividad teatral se concentra en estas dos capitales. Alrededor de algo más de un 50% de los espectáculos corresponden a la categoría de dramáticos, en los que se engloba a los específicamente teatrales dirigidos a un público eminentemente adulto y en el que la música o la danza, si están presentes, tienen un carácter marginal o complementario. Aunque todos ellos utilizan los recursos tecnológicos habituales en la mayoría de salas de teatro en la medida que lo requieren sus respectivas puestas en escena (aparatos de reproducción musical o audiovisual, microfonía, iluminación, etc.), apenas un 3 % integran de manera definitiva el audiovisual en el discurso escénico. Son obras de compañías internacionales de prestigio, caracterizadas por la multidisciplinalidad; esto es, articulan unas puestas en escenas a través de la utilización de distintos medios: tecnologías de la imagen (proyecciones, enormes pantallas), sonido digital, fibra óptica, telemática, etc., como la canadiense Ex Machina a cuya cabeza se encuentra el director de escena, director de cine, autor y actor Robert Lepage o la catalana La Fura dels Baus, una compañía que tras sus comienzos en el teatro de calle se adentró en el teatro físico y ritual, introduciendo la proyección audiovisual en sus espectáculos para amplificar las sensaciones extremas que buscan en el espectador. En ambas compañías nos detendremos más adelante.

Entre los estrenos recogidos por el CDT encontramos también obras de menor formato que recurren a la proyección en pantalla. Entre las más recientes podemos destacar *La persistencia de la imagen* de Raúl Hernández Garrido, que ya desde el título alude a lo visual dentro del teatro y que rompe a través de la proyección narrativa la hegemonía de la palabra; *Sangre lunar* de Sanchis Sinisterra, que a través de proyecciones sobre una escenografía cambiante que hace las veces de pantalla muestra visualmente el monólogo interior de un personaje en coma; *Conversaciones con Primo Levi*, una dramaturgia sobre textos del escritor judío realizada y dirigida por Mercedes Lezcano que recurre a la proyección de imágenes históricas de la Segunda Guerra Mundial y del Holocausto; *En Negro* de Gustavo Montes en la que los personajes -arquetipos del cine negro- aparecen en escena tras surgir metafóricamente de su propia imagen proyectada sobre una gran puerta blanca; *House no more* de la compañía norteamericana Big Art Group que registra y proyecta en directo durante toda la representación los movimientos y acciones de los actores, previamente coreografiados.

La utilización destacada de la pantalla en las obras de teatro cuantificadas por el CDT es objetivamente baja. Sin embargo, su utilización por parte de compañías y directores de prestigio internacional que ejercen de “líderes de opinión” -la Sociología de la Comunicación define como tal a aquellos sujetos que producen identificación en la audiencia y permiten a los *mass media*, que les asigna status jerárquico, aglutinar los gustos, actitudes y valores de la multitud (Lazarsfeld y Merton (1985) sobre los profesionales españoles ha despertado en éstos un creciente interés, cuando no preocupación, por la repercusión que la “contaminación” del audiovisual está produciendo en un arte milenario.

El teatro es un arte paradójico. Es creación literaria, inmutable, fija, detenida en el tiempo sobre el papel, y representación, siempre cambiante a través de la puesta en escena de los distintos directores, de la interpretación de los actores que, aun siendo los mismos, nunca su trabajo es idéntico de una función a otra (Ubersfeld, 1998). Conviene, por tanto, analizar las opiniones de los responsables de la vertiente textual (los autores) del teatro y la de los responsables directos de la vertiente representacional (los directores). Las ponencias y debates

de los últimos congresos de la Asociación de Directores de Escena (ADE), que cuenta con 170 miembros, y de la Asociación de Autores de Teatro (AAT, 290 miembros), dos de las asociaciones corporativas más importantes, han abordado el tema desde una perspectiva pragmática. El congreso de la ADE en exclusiva, el de la AAT, celebrado del 28 de abril al 1 de mayo de 2006, le dedicó una jornada bajo el título “Tendencias teatrales: recursos y estructuras dramáticas”. El primero de ellos, por su especificidad, puede servirnos como muestra cualitativa de las reflexiones de los responsables directos de la vertiente representacional del teatro.

2.3.1. Antecedentes históricos: hacia el drama videoescénico a través de la espectacularización

El espectáculo es todo aquello que se ofrece a la mirada. Este término genérico se aplica en teatro a la parte visible de la obra, la representación. Pero, desde fuera del teatro, también nombra a otras actividades que implican una participación del público (los espectadores), como el cine, la televisión, el vídeo, y también los deportes o los ritos y cultos. Utilizaremos el término para referirnos a la representación teatral, puesto que implica la utilización de cualquier medio (no sólo el actor) en el hecho teatral.

2.3.1.1. De la hoguera al escenario romántico

Coinciden los diferentes autores en que el origen del teatro se encuentra en los ritos religiosos de la prehistoria en los que se demandaban benevolencia a los dioses o se les mostraba agradecimiento. El brujo, el chamán, pudo ser el primer actor de la historia, que cada vez se fue pareciendo más a aquello que evocaba. Al principio de los tiempos, imaginan los autores, alguien contó una historia al calor de una hoguera. La palabra que da cuerpo al *mythos* (la organización de los hechos), utilizando terminología aristotélica. El espectador transcendía la realidad concreta del hecho y creía en la verdad que se contaba a través de una suerte de convención que luego se ha venido en llamar pacto de verosimilitud. La sombra del narrador que la hoguera proyectaba sobre la pared de la cueva -sostiene Robert

Lepage- es la primera forma de usar la tecnología para contar una historia. “Pero hoy -continúa- el fuego son los ordenadores, un micrófono, una cámara fotográfica, unas proyecciones, o el vídeo; que son la hoguera alrededor de la cual bailamos con nuestras historias” (citado en Blas, 2006, p.62).

Desde entonces el discurso teatral se ha caracterizado por un proceso de tecnificación que ha ido aumentando el grado de espectacularización. En la antigua Grecia, origen del teatro occidental, se pasó de la escena despejada de Esquilo al empleo de procedimientos como las tramoyas móviles que se utilizaban en las obras de Sófocles y Eurípides. Después de Platón y Aristóteles el teatro ya no se conformaba con la reiteración del mito. Se buscaba asombrar al espectador, aumentar el poder de sugestión acudiendo a apoyos externos (las poleas del *deus ex machina*, el *ekkyklema* o carro de los muertos, o el *togeigon*, una plataforma añadida a la *orchestra*) que, dirigidos a despertar la compasión y el temor, la catarsis que propugnaba Aristóteles, adquirirían un valor simbólico más allá del mero efecto de su empleo.

En la Edad Media el teatro religioso continúa utilizando artefactos para enfatizar la preponderancia divina sobre la humana. En el *Misteri d'Elx*, según apunta César Oliva (2002), el autor anónimo realiza el trazado espacial de dos ejes, “el humano (horizontal) y el divino (vertical), siendo este último donde se expresa la máquina en alegoría tan ingenua como eficaz” (p.36): los ángeles descienden y las almas suben a través de un mecanismo de poleas.

El teatro del Renacimiento no cayó en la mera reproducción de los valores clásicos, sino que desarrolló nuevos formatos de escenarios: plataformas improvisadas en las que se realizaban las farsas francesas, corrales de comedia en España o los *theatres* londinenses. El teatro iba fijando su residencia, adaptando la función de espacios ya establecidos o construyendo nuevos escenarios en nobles palacios de la mano de los mejores arquitectos, pintores y escenógrafos. Este asentamiento contribuyó a la implantación y desarrollo de nuevas máquinas y artilugios, que se acrecentó con el Barroco. El teatro de Calderón encontró en ellos el aliado más eficaz para contar historias fantásticas que apelaban a otros tiempos y espacios y que las hacían de difícil comprensión para el espectador si no se les mostraba en el escenario el vuelo de Faetón en el carro solar o la

transformación en ninfa de Eco... La máquina comenzó a hacerse imprescindible en la escena. En el siglo XVIII hasta el Romanticismo se forjó un modelo de comedia, llamada precisamente *de teatro*, cuya principal característica no era otra que el uso indiscriminado de la máquina. “Por primera vez, ésta se convirtió en protagonista del hecho escénico”, señala César Oliva (2002, p.40). Los viejos espacios comenzaron a quedar obsoletos para lograr los nuevos efectos y se idearon escenarios más anchos, con hombros, y altos, en los que poder subir o bajar espectaculares telones pintados. La llamada *comedia de magia*, basada precisamente en lo que hoy llamaríamos efectos especiales, llenó los escenarios. El discurso espectacular se impuso sobre la historia.

La ópera contó con mayor sofisticación en sus puestas en escena ya desde sus inicios en la Italia del XVII hasta más allá de su implantación en toda Europa un siglo después. En ella se reproducen todos los efectos mágicos y naturales imaginables. Desde desplazamientos de nubes hasta inundaciones a la vista del público. La ópera bufa parisina, basada en espectaculares juegos, terminó por popularizar la utilización de todo tipo de ingeniosos mecanismos que ya comenzaba a exigir el público.

El movimiento romántico exigió una complicación escenográfica que visualizara la complicación dramática que proponía. Las largas acotaciones de los autores, todavía llamados poetas y que escribían en verso, como postula Victor Hugo en su *Manifiesto romántico* (Hugo, 2002), describían al detalle el medio en el que se debían mover sus héroes. Los teatros románticos dispusieron de decoraciones colgadas dispuestas en telar, el cielo de la escena, imprescindible en cualquier obra de la época.

2.3.1.2. La idea de espectáculo total de Wagner

La concepción del espectáculo de Wagner incidió en el componente espectacular a través de una estructura dramática que encontró su estética en la combinación de distintos códigos escénicos (danza, música, vestuario, arquitectura, escenografía...) y una nueva máquina que tenía como base el cambio de decorados complejos que daban consistencia a objetivos identitarios basados en

leyendas, divinidades y héroes germánicos. De nuevo, el discurso al servicio de la historia. El concepto de espectáculo total se gestó con Wagner, que escribía a mediados del siglo XIX:

El verdadero drama sólo es concebible cual brotando del *afán común de todas las artes* por comunicarse del modo más inmediato a la opinión pública común: cada modalidad artística individual es capaz, para que se la entienda plenamente, de revelarse a esa opinión mediante la comunicación común con las restantes modalidades artísticas en el drama, pues el propósito de cada una de ellas por separado sólo se logra por completo con la colaboración mutua de todas, haciéndose entender cada una por las otras y comprendiendo por su parte a las demás (Wagner, 2007, p. 143).

Los simbolistas encontraron en las óperas wagnerianas argumentos para enfrentarse al naturalismo teatral emergente que propugnaba una reproducción de la realidad no embellecida ni estilizada, centrada en los aspectos materiales de la existencia humana, por extensión, una técnica que pretende reproducir fotográficamente la realidad, según definición de Pavis (2002). Es cuanto menos curioso cómo la tecnología (el daguerrotipo apareció en 1829, pero ya existía la experimentación con la cámara oscura desde 1727) también influye en los postulados de un movimiento que parece huir de ella. Los avances tecnológicos del siglo XIX sientan las bases de las corrientes estéticas, las formas de escenificación y la propia estructura icónico-verbal de la representación del siglo XX, como destaca José Antonio Hormigón (2001).

La aplicación de la electricidad al teatro propició una renovación no sólo en el aspecto lumínico, sino en los llamados efectos. Los primeros aparatos eléctricos de proyección fueron contruidos por el óptico francés Jules Duboscq, jefe del servicio de iluminación de la Ópera de París y estaban destinados, como en el pasado, a crear fenómenos físicos y mágicos. En 1867, Hugo Bähr, hijo de un fabricante de linternas mágicas, diseñó un artefacto que, a través de lentes y luz eléctrica, proyectaba enormes figuras en el escenario del Hoftheater de Dresde. La lámpara de incandescencia, inventada por Edison en 1878, que sustituyó a la lámpara con filamento de carbono, vulnerable al recalentamiento, comenzó a

instalarse en los teatros a partir de 1882. Su resistencia permitió que pudieran utilizarse en reflectores y proyectores cerrados con ventilación adicional. Los aparatos se hicieron más versátiles y ligeros.

2.3.1.3. La idea de espectáculo teatral de Appia y Craig

A principios del siglo XX aparecen dos grandes teóricos que pusieron las bases del teatro contemporáneo: Adolphe Appia y Gordon Craig. La utilización de la tecnología comenzó con ellos a adquirir un nuevo valor más allá de su tradicional función complementaria de la puesta en escena del texto, una interpretación de la realidad desde el teatro, capaz de desarrollar todas las posibilidades expresivas. Sus propuestas, aunque distintas, coinciden en un enfrentamiento a las nociones de reproducción fotográfica de los convencionalismos naturalista y realista. “[El teatro] lejos de servir para fotografiar la realidad, la interpreta, produciendo una serie de efectos de reflexión que la escena naturalista no pudo provocar” (Oliva, 2002, p.45). Ambos se centraron en la redefinición del espacio, sustituyendo los decorados de telas por construcciones corpóreas y estructuras tridimensionales, y poniendo énfasis en la iluminación, el ritmo y en la utilización expresiva de cualquier recurso tecnológico. Appia utilizó por primera vez la proyección con fines dramáticos en 1891. Era la proyección de un ciprés sobre un decorado abstracto y mineral (Pavis, 2002).

Como afirma Juan Antonio Hormigón (2001), las profundas renovaciones de en la iconicidad escénica, en la configuración del relato, en la sintaxis narrativa, etc., están estrechamente unidas a la incorporación de la luz eléctrica a la escenotecnia teatral. El mismo autor sintetiza en ocho puntos las transformaciones tecnológicas que se sucedieron en la escena desde principios del siglo hasta los años veinte:

a) Utilización de materiales como la madera para construir estructuras practicables diversas, el hierro y el acero, no empleados anteriormente en el teatro.

- b) Introducción de elementos hidráulicos para construir plataformas móviles y ascensores que propiciaban mutaciones más simples.
- c) Incorporación de mecanismos móviles como escenarios giratorios, plataformas con ruedas o la alfombra rodante, para trasladar objetos, elementos decorativos y personajes.
- d) Transformabilidad de la escenografía presidida por un constante dinamismo. Rapidez de las mutaciones.
- e) Inclusión en escena de objetos, máquinas o instrumentos auténticos de naturaleza técnica, como tractores, cosechadoras, grúas, segadoras, ametralladoras de trípode, motocicletas con sidecar, automóviles, camiones, etc.
- f) Empleo de la proyección fija como elemento escenográfico o como medio informativo.
- g) Integración de fragmentos fílmicos en tanto que documentos o contrapuntos conceptuales.
- h) Electrificación de los instrumentos escénicos de tracción o elevación.

2.3.1.4. Los introductores de la pantalla: Meyerhold y Piscator

Meyerhold y Piscator, los dos grandes directores marxistas, aprovecharon todos los avances tecnológicos para llevar adelante sus postulados sobre la escena basados en una suerte de dialéctica entre aquéllos y los objetivos políticos que perseguían. El mensaje de transformación social que querían trasladar a la clase obrera se expresaba a través de la discontinuidad del discurso desde el punto de vista narrativo y su articulación mediante el procedimiento del montaje, que en el ámbito cinematográfico se desarrollaba a través de las aportaciones de Griffith y Eissenstein. Sería el teatro épico de Bertold Brecht, con el que se quería mostrar en el escenario la acción de las masas en su contexto histórico por encima de los conflictos individuales.

Meyerhold se apoyó en el constructivismo para idear escenografías que posibilitaran el desarrollo del movimiento y la acción de los cuerpos en el espacio y en los códigos cinematográficos para impartir el magisterio marxista que impulsaba la Revolución Rusa. El espectador debía verificar en lo visible del

espectáculo su latido interno, emocional y de sentido, así como conectar mediante la mirada con una forma de arte propia de la nueva era (Morales Astola, 2003). El teatro convencional remitía a la figura del mensajero que contaba los hechos, las batallas, que sucedían fuera de la vista del público. Para incidir en el efecto propagandístico de la revolución, Meyerhold los mostraba. En sus representaciones se introducían enormes pantallas en las que se proyectaban combates, primeros planos de líderes o manifestaciones populares. La pantalla situaba al espectador en el contexto de la acción escénica al mismo tiempo que, con ella, el anunciado adquiriría una discontinuidad estructural propia del cine.

En 1926 Piscator estrenó en Berlín *Olas de tempestad* de Alfonso Paquet. Por primera vez en la historia las proyecciones cinematográficas de las que se sirvió en la puesta en escena no procedían de archivos documentales, sino que se rodaron ex profeso para el espectáculo teatral. La imagen cinematográfica había sido concebida a la vez que la imagen teatral. Ya no sólo coincidían en el escenario. Procedían de la lectura del texto y eran ideadas al mismo tiempo y con el mismo fin: la representación teatral (Piscator, 2001).

2.3.1.5. De la performance a la image-opera

El avance definitivo en estas nuevas prácticas escénicas proviene de las vanguardias teatrales de los años sesenta mediante la exploración de otras formas dramáticas. Tanto las que siguen a Bertold Brecht como las que se inclinan por Antonin Artaud, parten de la supremacía de la expresión corporal en vez del lenguaje y el texto. El Living Theatre, fundado en 1947, ejerce una influencia decisiva en las artes escénicas contemporáneas. Un tipo de trabajo escénico de representación única, abierto y permeable a las técnicas y recursos de otros medios de expresión, especialmente al lenguaje de la imagen. Una concepción del drama en la que también influyen las artes plásticas y la llamada “performance” que se manifiesta en la colaboración entre autores, músicos, pintores, coreógrafos y bailarines. En estas nuevas prácticas escénicas la imagen cinematográfica y la imagen de vídeo aparecen muy pronto en el escenario, como un elemento más de la puesta en escena. A partir de los años ochenta encontramos usos de la

tecnología que van más allá de la simple introducción de imágenes en escena. En algunos de los trabajos para la escena realizados por Andy Warhol la tecnología permite interrelacionar a los protagonistas con los espectadores que están en la sala y con los que pasan por la calle.

Otras propuestas, como la de la ópera *Hamletmaschine* (1983-84) de Meter Henning y el realizador Werner Gerber, aprovechan las posibilidades de un monitor y un circuito cerrado de televisión. El monitor tiene varias funciones, unas veces de sistema de vigilancia electrónica y otra como espejo que permite desdoblamiento de personalidad y búsqueda de identidades, haciendo posible también integrar o incorporar imágenes pregrabadas en lugares fuera del escenario. La utilización de medios electrónicos de la imagen tiene a veces también la función de amplificar los gestos de los personajes. Éstos son analizados, amplificados y detallados por el ojo de una cámara en vivo durante la representación. Otras veces la tecnología de la imagen se utiliza para construir auténticas instalaciones de vídeos, incluso poniendo los monitores en movimiento. En estos casos la imagen videográfica y el monitor no son sólo un espejo y desdoblamiento de personalidad, sino que suplantando al actor. El actor es sustituido por un doble, por su imagen dentro del televisor (Pérez Ornia, 1991).

Los trabajos de Robert Wilson, como por ejemplo *The Live of Sigmund Freud* (1969); *The Live and Times of Joseph Stalin* (1972); *Einstein on the Beach* (1976) o *The Civil Wars* (1984), empezaron a transformar el lenguaje teatral en un lenguaje de imágenes. Se elaboran producciones que además de incorporar tecnología de la imagen, tienden a convertirse en espectáculos visuales en los que a veces no se pronuncian palabras, sino tan solo sonidos, música, gestos y movimientos. Esto influyó en el desarrollo de la llamada “image-ópera”, una ópera que tiende a eliminar la teatralidad y convierte la ópera en una sucesión de imágenes escénicas, como muestran los trabajos del compositor John Adams y el director Peter Sellars, en los cuales ya no encontramos una escenografía en sentido tradicional, sino pantallas de gran tamaño donde se proyectan imágenes cinematográficas. La imagen audiovisual sustituye a la escenografía y deviene protagonista absorbiendo gran parte del argumento de la obra. Pero el cambio más significativo en este proceso de transformación de la ópera tradicional en una

ópera de puras imágenes y sonidos lo encontramos en los trabajos de creadores como por ejemplo el compositor Steve Reich y la realizadora de vídeo Beril Korot. En 1993 se estrena en la ópera de Viena una obra en la que todo el espectáculo ocurre en diferentes pantallas de vídeo. El espectáculo *The Cave* (1993) supone de esta manera un gran alejamiento en la forma de concebir y trabajar una ópera, así como una transformación y la creación de un nuevo formato. En esta obra son llevados al límite las posibilidades de las herramientas tecnológicas del sonido y la imagen de aquellos años. Unas herramientas que permiten editar toda clase de imágenes en multicanales pero no mezclarlas en un canal único, es decir en una única pantalla.

La dificultad técnica, por tanto, reside en cómo combinar y sincronizar todos los materiales que aparecen en múltiples canales o pantallas. La obra *The Cave* es, entre otras, una obra que da el paso definitivo hacia lo que se ha denominado “image-opera”. Una ópera que ya no transcurre en un escenario o espacio escénico sino que transcurre íntegramente en el espacio electrónico de las pantallas de vídeo, suponiendo así el paso definitivo en la eliminación por completo del escenario tradicional, con sus leyes y limitaciones (Frau Burón, 2004). Pero si todavía en el año 1993 la tecnología del sonido y la imagen no permite editar diferentes fuentes en uno solo canal o pantalla, desde finales de los noventa se dispone de una tecnología digital que, entre otras, abre la posibilidad de editar en un solo canal y pantalla múltiples fuentes. Un ejemplo paradigmático de estas posibilidades es la obra *Three Tales* (2002) de los mismos autores. En esta obra se experimenta con las posibilidades de la tecnología digital del sonido y la imagen mezcladas desde un ordenador. Esta tecnología permite combinar y editar en una misma pantalla diferentes fuentes o técnicas como por ejemplo fotografía, film, vídeo, dibujo, etc. además del sonido, eliminando así los problemas de sincronización de los diferentes elementos.

2.3.1.6. El teatro digital

En la actualidad la utilización de la tecnología de la imagen digital permite experiencias nuevas como espectáculos de creación colectiva que conectan, en

tiempo real, vía internet, las representaciones de varias compañías teatrales que trabajan sobre un mismo texto en distintos espacios. La tecnología digital de la imagen permite retransmitir vía internet algunos fragmentos de cada uno de ellos a los demás teatros, de modo que en cada teatro ocurre una actuación en vivo más algunos fragmentos proyectados creados en otros lugares. Una experiencia es la recogida en la “Semana Mundial de Autores Vivos” organizada por la asociación francesa “Auteurs de l’ombre”, celebrada en marzo de 2004, y que permitía la interacción simultánea de actores de diferentes países, entre ellos España desde el teatro Lope de Vega de Sevilla (obtenido el 10-04-10 desde <http://noticiasteatrales.galeon.com/semanaautores.html>); o el proyecto “Teatro Digital” de la Fura dels Baus. MTM es el primer paso de un concepto escénico ligado a la tecnología y la comunicación que la compañía ha denominado “teatro digital” y que todavía hoy sigue un proceso de evolución y desarrollo. El concepto de teatro digital de La Fura dels Baus se sustenta en el llamado Manifiesto Binario (obtenido el 14-03-12 desde <http://www.lafura.com>):

- El teatro digital es la suma de actores y bits 0 y 1 que se desplazan por la red.
- En el teatro digital los actores pueden interactuar estando en lugares y tiempos diferentes... Las acciones de dos actores situados en dos lugares y tiempos diferentes coinciden en la red de tiempos infinitos y espacios virtuales.
- En el siglo XXI, la concepción genetista del teatro (del engendramiento hasta el parto de la puesta en escena), dejará paso a una organización de experiencias interactivas e interculturales.
- El Teatro Digital hace referencia a un lenguaje binario que relaciona lo orgánico con lo inorgánico, lo material y lo virtual, el actor de carne y huesos con el avatar, el espectador presencial con el internauta, el escenario físico con el ciberespacio.
- El Teatro Digital de La Fura dels Baus permite escenarios de interacción dentro y fuera de la red, inventando nuevos periféricos e interfaces hipermedia. El hipertexto y sus protocolos crean nuevos tipos de narración, más parecidos al pensamiento o a los sueños, creando un teatro interior en el que el sueño deviene realidad (virtual). Internet es la visualización de un pensamiento colectivo,

orgánico y caótico, que ha ido desarrollándose sin una jerarquía definida. El Teatro Digital se multiplica en miles de representaciones donde los ciberteatros pueden desplegar imágenes de su propia subjetividad, en el interior de mundos virtuales compartidos.

- ¿Perpetuará el Teatro Digital la Falocracia? ¿Vencerá por fin la Vaginocracia? ¿O se fundirán ambas en perfecta armonía 0-1?
- En el Teatro Digital conviven la abstracción absoluta con el retorno al cuerpo, que puede adquirir una dimensión sado-masoquista, sensual, angélica o bien orgiástica, o quizá una mezcla de todas ellas.
- Por definición, el acto teatral siempre comporta un exceso, un plus de representación. Es el placer de mostrar, de mostrarse. Entre el actor y el espectador se establece una corriente de identificación. ¿Cómo se ejerce esa identificación en el Teatro Digital? ¿Cómo una mano cuando entra dentro de un guante? ¿Cómo una prolongación de uno mismo? ¿Con la integración en la red?
- La tecnología digital hace posible el viejo sueño de trascender el cuerpo humano. Así, el ciberespacio puede poblarse de cuerpos en su nuevo envoltorio representacional, entre la subjetividad y la materialidad.
- Hay que salir de la propia piel para adentrarse en una referencia perceptual común. Los roles de actor, autor y espectador tienden a confundirse.
- La cultura digital ya no pertenece a una tecnología de la reproducción, sino de la producción inmediata. Mientras la fotografía hablaba en pasado: "esto fue así, al congelar un instante ya vivido", la imagen digital lo hace en el presente: "esto es así". Hermanándose con el acto en vivo, con el teatro, con el aquí y el ahora.
- El Teatro Digital permite mutar la imagen, de una figuración a otra, virtual y presencial, situándola en escenarios diversos: un icono de síntesis que seguirá siendo, sobretodo, HUMANO.

MTM marcó la línea que seguirían desde entonces las producciones de La Fura dels Baus, centrada no sólo en el empleo de recursos propios del audiovisual, sino abriendo las puertas hacia otro campo de investigación: teatro e internet.

2.3.2. Una muestra del desarrollo del drama videoescénico en los últimos años: el Festival de Otoño de Madrid.

En 2004 se cumplieron veinte años de la creación del Festival de Otoño de Madrid. Desde la primera edición se ha caracterizado por una voluntad de eclecticismo que ha permanecido hasta la fecha por encima de los distintos equipos profesionales que se han ocupado de la dirección. En la programación del festival, tanto en su vertiente teatral como musical, se han alternado espectáculos clásicos y de vanguardia, experimentales y tradicionales, españoles e internacionales, de pequeño y gran formato, en los que han destacado la utilización de la proyección audiovisual (Comunicad de Madrid, 2004). Durante casi tres décadas el público y los profesionales españoles han podido asistir a las propuestas escénicas internacionales de directores de estilos contrapuestos, pero de gran relevancia e influencia. Orientar la mirada investigadora hacia este festival nos ofrece una perspectiva diacrónica del recorrido de lo que denominamos en esta investigación drama videoescénico por los siguientes motivos:

- a) Desarrollo en el tiempo: Se trata de un festival que tiene una trayectoria de más de veinte años, con lo que nos permite una perspectiva diacrónica de la implantación de la tecnología audiovisual en el teatro.
- b) Su carácter de muestra internacional, que permite el acceso a espectáculos de trascendencia internacional.
- c) Su eclecticismo en la programación, que permite poner en relación las diversas tendencias teatrales.
- d) La apuesta del festival por espectáculos que utilizan la tecnología del audiovisual en sus puestas en escena.
- e) El efecto contagio de su programación respecto a otros festivales españoles y su repercusión en los profesionales del teatro.

Por el Festival de Otoño han pasado desde Peter Brook o Eugenio Barba (seguidor de Grotowski y su “teatro pobre”), centrados en el cuerpo y la técnica

interpretativa del actor despojada de todo artificio, a Robert Wilson o Robert Lepage, cuyos montajes encuentran la expresión en la tecnología de la imagen y en lo visual. Sus espectáculos fueron, además de verdaderos acontecimientos sociales para los espectadores, espejo y muestra para los profesionales y la crítica teatral. "Es una gran emoción asistir al nacimiento de un nuevo lenguaje para el teatro, contemplar una ruptura que afirma nuevos caminos para la escena. Durante todo el espectáculo ha prevalecido mi asombro profesional y mi deleite por la poesía más que por el argumento" (José Antonio Vela del Campo. El País. 1999, noviembre 20. 32), le comentaba al cronista el actor y director José Luis Gómez tras asistir en 2003 a las seis horas de *La trilogie des dragons* de la compañía canadiense Ex Machina. Lo mismo sucedió en 1985 con la monumental *Mahabaratha* de Peter Brook; con *MTM*, con la que la Fura dels Baus iniciaba un nuevo camino audiovisual; o con *Elsinor*, la primera obra que presentó Lepage en la edición de 1997. Para satisfacer las necesidades escénicas de *MTM* se adecuó el Estadio de la Comunidad de Madrid. Para *Mahabaratha* o *La trilogie...* se buscaron espacios no convencionales, antiguos estudios de cine a treinta kilómetros de Madrid a donde los espectadores llegaban en autobuses dispuestos por la organización.

Las propuestas de mediano y pequeño formato de compañías internacionales también reproducían en mayor o menor medida las dos tendencias -las francesas Théâtre du Soleil (1986) y Théâtre du Mouvement (1997) entre las primeras; la canadiense Carbone 14 (1986) y la norteamericana Big Art Group (2005) entre las segundas- las dos grandes líneas de teatro de las que hablamos: la interpretación y el cuerpo como base del espacio vacío de Brook o el teatro pobre de Grotowski recreado por Barba, por un lado, y un teatro basado en la imagen y lo tecnológico, del que el director de ópera Robert Wilson llegó a decir: "Hasta que no seamos completamente mecánicos no seremos libres, sólo podremos ganar a la máquina automatizándonos" (José Antonio Vela del Campo. El País. 1999, noviembre 20. 32). Hay que tener en cuenta, no obstante, que estas dos tendencias de las que hablamos nunca se dan en estado puro. El propio Brook utilizó proyección audiovisual en *Je suis un phénomène* (1997) o, en el otro extremo, Robert Lepage que reconoce la importancia del trabajo del actor en sus montajes

desde una óptica brechtiana: “Para mí, el actor debe situarse por encima del personaje y ser capaz de entrar y salir de él allí donde lo requiera el espectáculo. Y no por ello debe renunciar a despertar determinadas emociones en el espectador” (Iglesias Simón, 2005, p.76), algo que por otro lado facilita la irrupción de la proyección en el discurso teatral.

En sus primeras veinte ediciones, el Festival de Otoño de Madrid presentó 421 obras sin contar las encuadradas en muestras complementarias como la “Muestra de Teatro Iberoamericano” de 1992, la “Muestra de Teatro La Alternativa” o la “Muestra de Teatro de las Autonomías”, que pronto se independizaron. Cabe destacar la edición de 1999, donde coincidieron en la programación *MEMOrANDOM* de los japoneses Dumb Type; *Colores*, un espectáculo multimedia del diseñador Javier Mariscal; *Afasia* de Marcel·lí Antúnez, ex componente de La Fura dels Baus; y los espectáculos de *The story of a soldier* de Peter Sellars y *The days before: death, destruction & Detroit III* de Robert Wilson, del que ya se había programado en la segunda edición del festival (1985), *The knee plays from the Civil Wars*. En la edición del año 2000 es necesario destacar el espectáculo *Nacidos Culpables* (*Nascuts culpables*, en su versión valenciana) de la compañía valenciana MOMA Teatre. Los directores y dramaturgos Joaquim Candeias y Carles Alfaro pusieron en pie en el Teatro de la Abadía de Madrid un espectáculo que algunos críticos denominaron “documental escénico” (Rosana Torres. El País. 2000, noviembre 14). *Nacidos culpables* está basado en una recopilación de entrevistas reales realizadas por el austriaco Peter Sichrovsky a hijos y nietos descendientes de nazis. El montaje incorpora elementos audiovisuales, los personajes están de espaldas al público, frente a una cámara que muestra simultáneamente en la pantalla un plano fijo sobre el rostro del personaje, escrutando hasta sus más mínimas expresiones mientras realiza su soliloquio, una confesión terrible. La cámara se desplaza en travelling, enfocando frontalmente a uno u otro personaje del que el espectador sólo ve sus rasgos en la pantalla, ofreciendo una apariencia de documental televisivo. De este modo, la continuidad discursiva realizada a través de procedimientos retóricos audiovisuales (travelling, primeros planos, planos detalle, etc.) instaura una realidad audiovisual en la realidad del escenario.

Esta investigación se centra, como ya hemos dejado claro, en las obras cuyo discurso, mediatizado por las tecnologías de la imagen audiovisual, han tenido una relevancia paradigmática para el desarrollo de este tipo de teatro. Tomaremos las obras presentadas por Ex Machina, la compañía del director canadiense Robert Lepage y las presentadas por la compañía catalana La Fura dels Baus. Ambas llevan más de veinte años -los años del Festival de Otoño- explorando este nuevo camino, lo que permite analizar la evolución de la tecnología de la imagen en sus espectáculos desde un punto de vista diacrónico.

2.3.2.1. La influencia internacional: Ex Machina en el Festival de Otoño

Desde 1997 en que Ex Machina estrenó *Elsinor* (*Elseneur* en francés/*Elsinore* en inglés), las producciones de la compañía de Lepage han estado presentes en cuatro ediciones (Comunidad de Madrid, 2004). *La géometrie des miracles* un año después, *La face cachée de la Lune* en 2000 y *La trilogie des dragons* en 2003. En la edición de 2006 se estrenará la última producción de la compañía, *Le Project Andersen*. Los estrenos de Lepage en España siempre han levantado expectación en la crítica, los profesionales y los espectadores. La compañía como tal se fundó en 1993, aunque sus fundadores ya venían colaborando desde una década anterior con otros nombres en Québec, la provincia francófona de Canadá, donde se agrupan muchas compañías que se interesan por la vertiente visual y física del arte escénico.

En opinión de Lepage esto se debe al problema del idioma: “Los canadienses francófonos damos a veces tanta importancia a lo visual y al lenguaje corporal en el teatro porque sentimos que es la única manera de comunicarnos con nuestros compatriotas de habla inglesa” (Iglesias Simón, 2005, p.75). A la hora de buscar una identidad a la compañía, Lepage propuso que la palabra “teatro” no figurara en el nombre. Ex Machina se define como una compañía multidisciplinar formada por actores, autores, escenógrafos, técnicos, cantantes, marionetistas, informáticos, operadores de cámara, contorsionistas, productores cinematográficos, etc.

Los fundadores de Ex Machina creen en la necesidad de introducir “sangre nueva” en el teatro mezclando todas las artes de la escena con la tecnología de la imagen audiovisual para crear nuevas formas artísticas. En su web, tras explicar estos postulados, se puede leer: “Esta es la apuesta que hace Ex Machina: llegar a ser el laboratorio de un teatro que llegue a los espectadores del nuevo milenio” (obtenido el 27-07-2008 desde <http://exmachina.qc.ca>).

La complejidad de la producción de sus espectáculos y su comercialización, lleva a Ex Machina a contar con un catálogo de obras que permanecen de cinco a diez años dispuestas para ser distribuidas por todo el mundo y con un centro de creación estable situado en Québec, en un gran edificio colonial llamado *La Caserne Dalhousie*. El centro, donde está instalado el equipo de producción, es a la vez un lugar de exhibición, un taller de construcción de decorados y un estudio de grabación en el que tienen su lugar de trabajo el realizador y creador de imágenes de la compañía, Jacques Collin, el especialista de sonido y música, Jean-Sebastien Côté, y la escenógrafa Marie-Chantalle Vaillancourt, fundamentales en la concepción artística de los espectáculos de Lepage. Aprovechando los recursos, en La Caserne tiene su sede también Casting Cauffopé, la empresa dedicada a la publicidad audiovisual de la compañía.

2.3.2.1.1. Elsinor

Elsinor se estrenó en el Teatro Albéniz en la edición de 1997. Las representaciones en España de la obra fueron las últimas de una producción que ya se había estrenado en Canadá tres años antes. *Elsinor*, que toma su título del castillo del *Hamlet* de Shakespeare, es un intento de realizar un encefalograma al príncipe de Dinamarca, según el propio Lepage (El País. 1997, octubre 10). Un único actor (el propio Lepage en la versión original; el británico Peter Darling en el estreno madrileño) interpreta a distintos personajes de la obra de Shakespeare en un espacio claustrofóbico, el castillo de *Elsinor* que le da nombre, un trasunto de la propia mente del protagonista. La escenografía, móvil, que acompaña las transformaciones del actor en uno u otro personaje, tiene como centro una gran pantalla. En ella se proyectan imágenes del fantasma del padre de Hamlet al que

se dirige el protagonista, de acciones pasadas o metáforas visuales que muestran sensaciones de la mente del propio Hamlet creando esa atmósfera oscura y de misterio que tanto le gustaban a Lepage de las propuestas de Carbone 14, una de las primeras compañías de teatro físico y visual de Montreal por la que el director confiesa admiración (Iglesias Simón, 2005).

En *Elsinor* la proyección tenía, en la terminología de Jaume Melendres (2005), una función expansiva del espacio y una función expansiva del tiempo escénico. La aparición de ambientes cerrados del castillo y de exteriores tenebrosos ampliaba la escena más allá del propio decorado. Las imágenes del pasado de Hamlet recreadas por su mente nos trasladan más allá del presente escénico y nos introduce en la atemporalidad del mundo subjetivo del protagonista. El discurso escénico se fragmenta con la pantalla y adquiere una discontinuidad propia de la narrativa audiovisual.

2.3.2.1.2. La géométrie des miracles

La repercusión de *Elsinor* llevó a los programadores del festival a contar con una nueva producción del director canadiense un año después, en 1998. *La géométrie des miracles* se estrenó también en el Teatro Albéniz. Al contrario que *Elsinor*, que traía varios años de rodaje cuando llegó a España, *La Géométrie* sólo se había representado en veinte ocasiones. Era, por tanto, una obra recién concebida por el equipo de Lepage, que considera que un espectáculo no está montado por completo hasta que pasan dos o tres años de trabajo colectivo, en el que cada profesional aporte toda la creatividad que permite el paso del tiempo. En *La Géométrie*, Ex Machina no abandona la búsqueda formal a través de la tecnología y el audiovisual, pero reduce su efecto en aras de un mayor peso otorgado a la danza. “Siempre hay una investigación tecnológica en mis trabajos, pero éste, particularmente, tiene un bajo contenido. En general, es más coreográfico: la presencia de las personas tiene gran importancia”, reconoce en rueda de prensa. (El Mundo. 1999, octubre 27, 28). La obra gira en torno a la confrontación entre el gran arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright y el filósofo epicúreo ruso Georgi Ivanovich Gurdjieff. Ambos, rodeados de una nube de devotos discípulos. La obra explora la el inconformismo y la aceptación, la

búsqueda del equilibrio entre el individuo y el grupo, tal y como sucede en la creación teatral. Según el director, “el interés de la obra radica en que permite ser colectiva, en que trata sobre todo del fenómeno de grupo” (El Mundo. 1999, octubre 27, 28). El protagonista colectivo de Piscator y de Brecht desde la mirada de un director canadiense del nuevo milenio.

La Géométrie muestra a los personajes en la vida cotidiana. Habla de profesores y de alumnos, de mentores y de discípulos, de gurús y de víctimas que a veces se ven obligados a enfrentarse a quienes les han enseñado a pensar. La escenografía del espectáculo gira en torno a la arquitectura, pero sin mostrar sus elementos, sino evocando la idea con el movimiento y la proyección de los cuerpos. La utilización de la tecnología de la imagen es más moderada en *La Géométrie* que en otros trabajos del director, pero no por eso menos definitoria del discurso espectacular. La pantalla muestra planos cercanos de los bailarines, las coreografías formando diseños arquitectónicos y planos de edificios reales en su función expansiva del espacio escénico.

2.3.2.1.3. La face caché de la lune

La obra, creada en el 2000, el mismo año de estreno en el Festival de Otoño, es la vuelta al monólogo de Lepage. Un único personaje en escena -el propio Lepage-, una pantalla en la que se proyectan imágenes en directo del personaje, y marionetas. La obra es la historia del conflicto entre dos hermanos sacudidos por la muerte de la madre y también la historia del astronauta ruso Alexei Leonov en su permanencia en la estación espacial Soyuz, enfrentado al vacío absoluto. El director y actor canadiense pensaba hacer una epopeya sobre la carrera espacial emprendida por EE.UU y la antigua Unión Soviética. Sin embargo, una conversación con Edwin Aldrin, el segundo astronauta en pisar la Luna en 1969, cambió su planteamiento inicial, como reveló en la presentación de la obra en Madrid. En su conversación con Aldrin descubrió que los viajes a la luna no eran el episodio “romántico” que él, un chico de 11 años entonces, había imaginado. La conquista del espacio era eso, una lucha militar sin sitio para el romanticismo. No era epopeya, sino épica. El propio astronauta, confiesa, le

pareció “un militarista, que rozaba el fascismo”. Pero descubrió algo mucho más importante para el desarrollo de la obra: la obsesión de Aldrin por haber sido el segundo hombre en pisar la luna en vez del primero. Esto le dio pie para desarrollar un suceso autobiográfico (la confrontación con su hermano tras fallecer el padre) y emprender un viaje interior encarnando a Phillipe, un científico que intenta desarrollar un delirante “ascensor espacial” capaz de trasladar al hombre al puro vacío. La obra parte de la carrera espacial entre rusos y americanos antes de centrarse en la vida del protagonista, que narra en vídeo la poesía de la vida cotidiana del hombre para unos eventuales destinatarios extraterrestres. Entre recuerdos infantiles, expresados a través de marionetas y la historia de un pez que le obsesiona, se dirige a los extraterrestres (indirectamente al público) desde su presencia en el escenario y el espejo de su presencia magnificada en una gran pantalla. El relato, pese lo fantástico del argumento, adquiere un matiz documental. El crítico Javier Villán lo expresó de esta manera: “Con Lepage llega siempre la lírica de la tecnología al servicio de la emoción. Y la estilística múltiple de un lenguaje nuevo. Pero no es sólo el virtuosismo de los espejos, las transparencias o la digitalización y el maquinismo. Lo verdaderamente importante es la incorporación de ese lenguaje al juego dramático; y la superación del antagonismo entre frialdad tecnológica y calentura sentimental” (Javier Villán. *El Mundo*, 2000, noviembre 28, 30).

2.3.2.1.4. La trilogie des dragons

La primera versión de *La trilogie* se estrenó en la ciudad de Québec en 1985. Desde entonces, siguiendo el particular método de trabajo de Lepage, hasta su estreno en 2003 en la XX edición del Festival de Otoño, el montaje fue sufriendo cambios y modificaciones. En cuanto actores y técnicos, pero también en la aplicación de las nuevas tecnologías de la imagen y de la escena. La proyección analógica fue sustituida por la digital, más versátil y de mayor calidad, y se añadieron elementos electrónicos, infográficos y luminotécnicos que ni Jacques Collin ni Lionel Arnould, los realizadores de imagen, ni los escenógrafos originales, Jean-François Couture y Gilles Dubé, podían siquiera imaginar en los

ochenta. Las crónicas periodísticas, como hemos visto, recogen el gran impacto que produjo la función en su estreno en unos estudios cinematográficos de El Álamo, a 30 kilómetros de Madrid, aunque la ficha técnica del Festival indique que se realizó en el plató RPG de la Ciudad de la Imagen de Pozuelo de Alarcón (Comunidad de Madrid, 2004).

La trilogie cuenta la historia de la comunidad china de Canadá (otra vez el personaje colectivo) a través de una mitología en parte rescatada de la cultura china, en parte recreada por el equipo de escritores que realizó la dramaturgia. Al comienzo -se lee en la web de la compañía- no había nada. O casi. Seis actores reunidos por el director con dos escenógrafos y un productor, que buscaban la ruta del Oriente. Un terreno vacío convertido en parking, donde la imaginación y la memoria debían escarbar. Fue el punto de partida para contar una historia épica. La historia de Canadá a través de la comunidad china a lo largo de tres períodos. La década de los 30 en la que llegó la primera emigración oriental para instalarse en la Chinatown, el barrio chino, de la ciudad de Québec, que iba a servir como telón de fondo al dragón verde, acuático y primaveral. A mediados del siglo XX, la nueva emigración se instaló en Toronto, que comenzaba su despegue como ciudad industrial. Es el lugar del dragón rojo, de tierra y de fuego. Por último, los ochentas despertaron con el florecimiento de Vancouver, donde se mueve el dragón blanco, otoñal y aéreo. *La trilogie* muestra una China imaginaria, “de pacotilla”, reconoce la compañía en su web (obtenido el 27-07-2008 desde <http://exmachina.qc.ca>). En el escenario o en pantalla, sucediéndose en una discontinuidad narrativa matizada por la iluminación y una escenografía integradora, aparecen Tintin en busca del loto azul, lavanderías y trabajadores chinos prototípicos, alusiones a la filosofía oriental asumidas por la cultura de masas (el yin-yan, el Tao, incluso el tai chi) y el made in Honk Kong.

La trilogie es una historia de historias, como si de una muñeca rusa se tratase. La historia de François y Jeanne, dos chicos de doce años inseparables, que juegan en la tienda con las cajas de zapatos, haciendo aparecer en escena la calle comercial de la ciudad de Québec con sus boutiques; la historia de los personajes que aparecen en la barbería del padre de Jeanne, donde los chicos cruzan miradas con Bédard, fascinados por su pelo intensamente rojo; la historia

de la tía Marie-Paule, casada con un chino; la historia de Lepin, el sepulturero; la historia del viejo Wong y su lavandería; de William S. Crawford, recién llegado de Inglaterra con la esperanza de instalar sus negocios en Québec. *La trilogie* es un espectáculo complejo que tiene en los códigos del audiovisual, que determina la disposición del espacio escénico, la base de su estrategia discursiva. Las transiciones, por ejemplo, se realizan a través de fundidos entre imágenes y de fundidos a negro, algo que le planteó a la compañía innumerables problemas técnicos. Cualquiera que haya utilizado un proyector en la práctica teatral sabe la dificultad de integrar la proyección con la iluminación teatral. Los proyectores no tienen obturador. No cierran nunca a negro, aunque no emita imágenes, aún emitiendo un fondo negro. Siempre queda un resto de luz que mancha el diseño de la iluminación. Normalmente, las compañías intentan integrar ese molesto haz de luz en la propuesta estética, pero no deja de ser algo que determina la creatividad, un efecto indeseable. Para solucionar el problema en *La trilogie*, el equipo de desarrollo técnico de Ex Machina ideó un mecanismo simple, el *Eclipsis*, para adaptar a cualquier proyector del mercado, que no responden a las exigencias específicas de la proyección de vídeo integrada en un espectáculo (obtenido el 30-07-2008 desde <http://exmachina.qc.ca>). Se trata de un mecanismo, no por sencillo menos innovador, que permite producir un negro de vídeo completo y casi instantáneo y controlar la apertura de la imagen gradualmente y a la velocidad deseada. Es decir, permite transiciones audiovisuales al instante y sin recurrir a la edición digital. El *Eclipsis* de Ex machina utiliza protocolos estándar en audiovisual (DMX 512 y ASCII, etc.) y puede ser programado o controlado manualmente a partir de un mando externo (los proyectores suelen estar en altura). Una fijación de enganche opcional le permite ser instalado en prácticamente cualquier orientación delante del proyector.

2.3.2.1.5. Le Project Andersen

El espectáculo, cuyos últimos toques se dieron en febrero de 2005, se programó en la edición de 2006 del Festival de Otoño. La obra es una vuelta a los orígenes, una recuperación de temas y concepción escénica tras la monumental *La*

trilogie des dragons y las no menos espectaculares *The Busker's Opera* y *Zulu Time*, obras éstas no estrenadas en el Festival de Otoño. *Le Project Andersen* muestra un hombre solo, como en *Elsinor*, en permanente interacción con la pantalla. El espectáculo se inspira libremente en dos cuentos de Andersen y en algunos episodios de la vida del escritor danés en París. Robert Lepage se sumerge en esta obra en algunos temas que ya ha tratado en otras obras: la oposición entre el romanticismo y el pragmatismo, entre el arte oficial y al arte alternativo, entre el pasado y el presente. Pero en este monólogo, el director de escena canadiense explora también los territorios más oscuros de la identidad sexual, de fantasmas no saciados, de la sed de reconocimiento que se desprende de la obra de Andersen.

Respondiendo a un encargo de la Ópera Garnier, un autor *quebecois* se instala en París, en la calle Saint-Denis, con el fin de crear un libreto de una obra lírica basada en un cuento de Hans Christian Andersen. Su estancia provoca inevitablemente diferentes encuentros. Primero con la persona que le ha encargado la obra, un individuo que oculta unos gustos insospechados. Después, con una joven portera de origen magrebí apasionada por los graffitis y finalmente con un perro, del que el autor se pregunta si no es el verdadero conductor de la historia que quiere contar. El personaje se enfrenta a su propio yo reflejado, magnificado, por la pantalla. Un ser virtual, construido por los bits de la imagen digital que dice la verdad, que no miente, frente al yo real –la presencia del actor en la escena- que la niega, que se pierde: un *quebecois* solo en una ciudad que le es ajena y que es mostrada en imágenes proyectadas en las que se integra el personaje, pero nunca del todo. No es su ciudad. No es su mundo, aunque podría serlo porque todos los mundos se parecen. La dialéctica entre la ficción y la realidad encuentran en el audiovisual el referente para mostrarse, para hacerse evidente. La verdad -la realidad- está en las imágenes

2.3.2.1.6. Ex Machina y el LANTISS

La importancia que la compañía canadiense le otorga a la investigación y desarrollo de la tecnología de la imagen aplicada a la escena es fundamental. En

2004 participó en la fundación del LANTISS (*Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son e de la scène*), un centro de investigación teatral y nuevas tecnologías de la imagen adscrito a la Universidad Laval de Québec. Por su importancia en el desarrollo futuro de este tipo de teatro, consideramos necesario detenernos en él.

El LANTISS (*Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son e de la scène*) se inauguró el 2 de abril de 2004. Se ha concebido como un laboratorio *higt tech* que se ocupa del desarrollo de la tecnología de la escena uniendo en un mismo lugar de investigación, a artistas e investigadores en ciencias aplicadas. Para su creación se han invertido dos millones de dólares canadienses, provenientes en su mayor parte de la *Fondation canadiense pour l'innovation* (800.000 dólares) y del Gobierno de Québec (800.000 dólares). El resto lo ha aportado la propia Universidad Laval y patrocinadores privados. El LANTISS cuenta entre sus fundadores, además de con Ex Machina, con el Centro de artistas AVATAR, miembro de la cooperativa Méduse, dedicada al arte multimedia (obtenido el 20-07-2008 desde <http://exmachina.qc.ca>).

El LANTISS aúna en un mismo espacio, profesionales y teóricos del teatro y la literatura dramática de distintas facultades y centros de investigación de la Universidad Laval y creadores teatrales de Québec, así como invitados de prestigio internacional, además de diferentes departamentos de ciencias aplicadas de la Universidad Laval. Entre ellos, el Laboratorio de Visión y Sistemas Digitales de los Departamentos de Ingeniería Eléctrica y de Ingeniería Informática, que participan en los proyectos relativos a los interfaces cuerpo/máquina; y el Centro de Óptica, Fotónica y Láser del Departamento de Física y Óptica, que aporta sus investigaciones en los nuevos procedimientos de proyección de láser y de espacialización de imagen.

Situado en el pabellón Louis-Jacques Casault, el LANTISS cuenta con un vasto estudio de geometría variable de más de 230 metros y de una altura de 5,5 metros; tres estudios auxiliares albergan las investigaciones sobre interfaz de control, de robótica y de visión óptica. Cuenta además con espacios polivalentes dotados con puestos de trabajo informatizados dedicados a la investigación de

carácter digital. Todos estos lugares están conectados en red permitiendo el contacto con los estudios de patrocinadores y colaboradores.

El espacio está dotado con el equipamiento más sofisticado: sistemas de captación y edición de vídeo, de difusión multiseñal y multisoporte de audio y vídeo, de espacialización sonora y visual, de control de mecánica de escena y de aplicación robótica, de proyección de vídeo guiadas por teledirección, etc.

2.3.2.2. La Fura dels Baus en el Festival de Otoño de Madrid: MTM

La compañía catalana se funda en 1979 por profesionales procedentes de diversos ámbitos (artes plásticas, música rock, mimo, pantomima). Comenzó su andadura ejerciendo un teatro de calle ya marcado por lo que sería su seña de identidad: no dejar indiferente al espectador, enfrentarlo con sensaciones extremas, directas, siempre con una vocación eminentemente urbana e industrial. La estética punk, los movimientos sincopados del butoh japonés y la performance, que poniendo el énfasis en lo inacabado, en lo efímero, asocia sin ideas preconcebidas, sin profesionalismos, las artes visuales al teatro, la danza, la música, el vídeo, el cine y la poesía en espacios no teatrales (Pavis, 2002). Estas influencias de la performance destacan en la creación de sus primeros espectáculos, no tanto es su aspecto audiovisual como en la utilización de materias orgánicas (vísceras, carne), agua, fuego o rompimiento de máquinas, sin texto, siguiendo un esquema de acciones previamente fijado, pero mutable en función de la respuesta del público (*Accions*, 1983; *Suz/O/Suz*, 1985; *Tier Mon*, 1987), realizados en espacios no teatrales, como naves industriales y viejas fábricas (La Fura dels Baus, 2004). En los 90, la utilización de la tecnología de la imagen se intensifica en los trabajos con la colaboración de videoartistas como Franc Aleu y Emmanuel Carlier o, posteriormente, cineastas como Manuel Huerga. Al igual que Ex Machina, la compañía catalana cuenta con un centro de producción situado en una nave industrial de Gavá (Barcelona) desde donde ha desarrollado la mayor parte de sus montajes: óperas de encargo como *La Atlántida* (1996), *El martirio de San Sebastián* (1997), adaptaciones o versiones como

Fausto 3.0 (1998), *DQ. Don Quijote en Barcelona* (2000), *Sobre los acantilados de mármol* (2002) o *XXX* (2002).

La Fura dels Baus ha estado presente en dos ediciones del Festival de Otoño. En 1994, con *MTM*, el primer espectáculo con texto que definió la entonces futura trayectoria de la Fura, marcada por la utilización de la tecnología de la imagen. El estreno madrileño de la obra, que se había exhibido por primera vez unos meses antes en una nave industrial de Lisboa con motivo de la capitalidad cultural, tuvo lugar en el Estadio de la Comunidad de Madrid (La Peineta). Dos años después, en 1996, se estrenó *Manes* en el antiguo cuartel de Daoiz y Velarde. *Manes* fue una vuelta a los orígenes, al movimiento del cuerpo de los actores, al ritual de los años 80, sin intervención de las cámaras ni las pantallas, una especie de intermedio, de recapitulación de la compañía, para retomar el camino iniciado con *MTM* y que hasta el momento no se han apartado (Comunidad de Madrid, 2004). Nos centraremos, por tanto, en éste último espectáculo.

MTM es una alegoría sobre la manipulación de la información que, según la compañía, realizan los grandes poderes políticos, económicos y sociales a través de los medios de comunicación. La idea motora del espectáculo es reproducir el proceso de la elaboración de la noticia, modificable según uno u otro objetivo. El espectáculo crea un tejido de imágenes reales de la acción registradas por videocámara e imágenes falsas, ficcionales, previamente grabadas, que el espectador confunde con las reales e intensifica la idea base del espectáculo: lo hace sentir manipulado y manipulable, como la propia realidad.

MTM, el título de la obra, parte de las siglas de *Magno Theatrum Mundi*, el tópico clásico que también utilizó Calderón para titular una de sus obras, el auto sacramental *El gran teatro del mundo*. *MTM* muestra la vida como una gran representación teatral en la que el individuo entra al nacer y sale al morir, percibiendo la realidad dependiendo del filtro que utiliza. El título hace patente la manipulación del individuo. Como éste, mantiene la compañía, las siglas pueden dar lugar al tópico clásico *Magno Theatrum Mundi*, hasta las más disparatadas variaciones: **Mundo Teatral Muerto**, **Mañana Temprano Madrugaré**, **Marionetas**

Totalmente Manipuladas, Más Trabajo Ministros, recogido en el catálogo *Festival de Otoño. Veinte años* (Comunidad de Madrid, 2004).

La escenografía estaba construida a partir de dos muros de espejos en los laterales, un muro frontal con varias pantallas dedicado exclusivamente a las proyecciones y cientos de cajas de cartón que permitían a los actores construir una escena en constante transformación, utilizada para llevar a cabo la idea base de la obra. Por ejemplo, un muro de cajas divide en dos el espacio y al propio público. Mediante la proyección de imágenes pregrabadas combinadas con imágenes en directo se engañaba a los espectadores de uno y otro lado haciéndoles creer que la acción que contemplaban en las pantallas se desarrollaba al otro lado. El montaje audiovisual de estas imágenes proyectadas, grabadas o capturadas en directo a lo largo de la representación, conforman la estructura de MTM hasta el punto de que el trabajo de los actores (y el público convertido en actor involuntario) interacciona constantemente con el vídeo, las proyecciones y el juego de espejos que plantea el espacio escénico.

Las características principales de la utilización de imágenes en MTM son:

- a) Una única pantalla de grandes dimensiones. Se utiliza la retroproyección
- b) Las imágenes tienen una función transgresora de las escenas. Con el uso interesado de la imagen directa y pregrabada se consigue la distorsión de lo que está sucediendo en el espacio escénico.
- c) Proyección a gran escala de diapositivas para titular las escenas, reforzar a los personajes y manipular al público, tanto mediante texto escrito como con imagen estática.
- d) No hay imágenes de archivo, sino que todo el material utilizado se genera dentro del espectáculo.
- e) La pantalla tiene una función expansiva del espacio escénico

Es importante destacar la aportación del videoartista y fotógrafo Emmanuel Carlier en la concepción de la imagen audiovisual de *MTM*. Sobre todo en su idea del concepto “tiempo muerto”. Para mostrar los momentos de máxima intensidad dramática de la estrategia discursiva del espectáculo -que por

su naturaleza cambiante no coincide necesariamente con lo que los dramaturgos y guionistas entienden por puntos de giro- ideó un procedimiento audiovisual que le permitía detener el tiempo en ese instante elegido y desplazarse visualmente por el interior de ese tiempo detenido, y que llamó “tiempo muerto”. El procedimiento consiste en situar alrededor de la posición del actor un centenar de cámaras sincronizadas para dispararlas simultáneamente en el momento elegido para captar y congelar desde múltiples ángulos esa millonésima fracción de segundo en lo que todo va a cambiar y que señala el final de las tres partes de la obra (la fuerza bruta, la religión y la información), fragmentadas a su vez en 32 escenas. Al final de la toma, se dispone de una larga serie de instantáneas sincrónicas de la misma acción captadas desde punto de vistas ligeramente diferentes que obliga al espectador a desplazar la mirada por ellas circularmente, empujándole a detenerse en su observación y construir en su mente el instante detenido fotograma a fotograma (no sólo temporales, sino también espaciales). En la actualidad la captación multicámara se ha convertido en un procedimiento cinematográfico que se encuentra en numerosos largometrajes de acción.

2.3.2.3. Elementos comunes entre el teatro de Ex Machina y de La Fura dels Baus

2.3.2.3. 1. Características generales

Pese a las diferencias conceptuales y estéticas entre las propuestas de Ex Machina y la Fura dels Baus, existen puntos de contactos discursivos, retóricos, pragmáticos y representacionales. Ponerlas en evidencia nos permitirá articular unas conclusiones generales que definan las transformaciones producidas en el teatro con la introducción de la tecnología audiovisual.

- a) Utilización de dispositivos escénicos convencionales: escenografía (arena en *La trilogie des dragons*; cajas de cartón en *MTM*), iluminación, efectos especiales, sonido, etc.
- b) Utilización de tecnología del audiovisual: pantallas, cámaras, imágenes grabadas y en directo.

- c) Nuevos usos de la tecnología audiovisual existente e invención de procedimientos adaptados al teatro.
- d) Adaptación de los espectáculos a sucesivos avances tecnológicos: sustitución de lo analógico por lo digital en registro y edición.
- e) Modificación en la estructura del discurso teatral convencional: fragmentación, continuidad narrativa audiovisual.
- f) Importancia de la creación colectiva como método de trabajo.
- g) Utilización de grandes espacios de trabajo dotados con la tecnología escénica y audiovisual necesaria, sedes de las compañías y lugar de creación de los espectáculos.
- h) Los contenidos de las obras giran alrededor de aspectos temáticos derivados del uso de la tecnología (*La géométrie des miracles* sobre la construcción de un transportador espacial, *MTM* sobre la manipulación de los medios de comunicación).
- i) Utilización de procedimientos retóricos del audiovisual.
- j) Tratamiento épico de los acontecimientos.
- k) La imagen en el “aquí y ahora” de la escena adquiere naturaleza teatral. Es decir, usando terminología de Benjamín, adquiere aura y forma parte de una experiencia única para el espectador.
- l) Interacción entre la presencia del actor y la imagen propia o externa.
- m) Lo virtual se integra en lo real, aboliéndose la distancia entre lo auténtico y lo fabricado.
- n) Tendencia a la espectacularización de la mano de la multidisciplinalidad: imagen, actuación, música, pintura, danza... y recuperación del concepto espectáculo total.
- o) Espectáculos mutables y adaptables en el tiempo en función del desarrollo tecnológico.

Esto ha dado lugar a espectáculos de clara tendencia diegética en *Ex Machina* y a una utilización transgresora de la imagen en *La Fura dels Baus* que, poniendo el acento en lo ritual, recurre al juego y al engaño. Sin embargo, en ambos casos se modifica sustancialmente el discurso teatral convencional. Si en

éste, por ejemplo, el escenario es el lugar de la acción, en las propuestas de las dos compañías, también lo es la pantalla o pantallas. Si en el teatro convencional el acontecimiento se desarrolla ante el espectador en un presente inmediato, en éstas también lo hacen en el pasado y en el futuro y en el tiempo interno o subjetivo de los personajes a través de la proyección, propiciando elipsis y saltos temporales. Si en aquél la acción se desarrolla en presencia del espectador, formando un conjunto que se impone y que no puede ser fragmentado sin que pierda toda la sustancia, en éstas, también en presencia del espectador, la acción se fragmenta y puede adquirir múltiples perspectivas. Si en aquél, el actor ofrece en una interpretación directa la ilusión de una acción real, en éstas la interpretación directa es recogida y amplificadora a través del ojo de la cámara permitiendo que la proyección de imágenes grabadas integradas en el discurso adquiriera también esa ilusión de realidad presente.

2.3.2.3.2. La autoría colectiva

El término autor es usado en la actualidad por la crítica con preferencia a dramaturgo (reservado a la concepción moderna de “consejero literario”) y a poeta dramático (término arcaico, aplicable a los autores clásicos y románticos que escribían en verso) (Pavis, 2002). El estatuto de autor ha variado a lo largo de la historia de modo considerable. Hasta principios del XVII no es más que un suministrador de textos. En España, es en el Siglo de Oro cuando el autor se comienza a tener un verdadero reconocimiento social, capital en la elaboración de la representación. Muchos de ellos son lo que hoy llamaríamos directores de escena, concepto que no se consolidaría hasta finales del siglo XIX. El autor dramático es considerado actualmente por la crítica teatral como el primer eslabón de una cadena de producción dirigida a la escenificación. El autor trabaja en el desarrollo de su idea y articula la historia (la fábula aristotélica) mediante la descripción de acciones y diálogos (que también son acción porque están en función del avance discursivo) que otros se van a encargar de escenificar.

En el caso de las compañías objeto de nuestra investigación no sucede del todo así. Los directores de las compañías Ex Machina, Robert Lepage, y de la

Fura del Baus, Carlos Padrissa en la mayoría de espectáculos, ejercen una labor determinante en la concepción y la coordinación y desarrollo de la idea inicial que da paso al espectáculo. Sin embargo, en la gestación del mismo –idea inicial, desarrollo argumental, estructura dramática, etc– también intervienen creativamente los demás profesionales de la compañía (actores, escenógrafos, iluminadores, realizadores audiovisuales, editores musicales y productores). Los espectáculos de ambas compañías, tanto en aquellos en los que se enfrentan a adaptaciones de textos clásicos como en el desarrollo de proyectos originales, tienen su base creativa en el trabajo del grupo. No son el resultado de la imaginación de un individuo concreto, sino de la dialéctica producida entre las distintas imaginaciones de un conjunto de individuos implicados en el proceso. La complejidad de los espectáculos mediatizados por el uso de las nuevas tecnologías y de la tecnología del audiovisual en particular y la propia pragmática de las compañías determinan un modelo de trabajo en el que la autoría deja de ser unipersonal. El autor, el actor, el director y los demás participantes en el proceso de construcción del drama videoescénico conforman una misma identidad creativa. A medida que se van acentuando los usos escénicos de los elementos audiovisuales, se produce también una reconversión de los mismos, que condicionan cada uno de los aspectos de producción y, por añadidura, produce una conversión de las estructuras iniciales de la creación artística. Esto tiene como consecuencia, una modificación de los esquemas de organización de la obra basada en una discursividad dramática literaria a favor de una discursividad audiovisual. Esto no significa la reducción de la palabra escénica a un simple papel de acompañamiento supeditado a la espectacularidad de los códigos audiovisuales, sino la adecuación de éstos al discurso teatral. La autoría colectiva de *Ex Machina* y *La Fura dels Baus* hace evidente lo que el autor y teórico canadiense Luis Thenon propone respecto al trabajo del autor de este tipo de espectáculos:

[...] la escritura debe posicionarse como matriz generativa de sentidos, llamada a suplantarse el universo tradicional por otro que propone una creación escénica que sobrepase los límites dramáticos del texto y se presente entonces bajo la forma de

una composición polifónica y multifuncional, sin negar su continuidad con las estéticas precedentes (Thenon, 2005, p.42).

2.3.3. Los directores de escena y los autores españoles ante el audiovisual

El XII Congreso de la Asociación de Directores de Escena (ADE), celebrado en Pamplona del 20 al 23 de octubre de 2005, fue presentado bajo un título que evidencia dos posturas enfrentadas: *Tecnologismo escénico: ¿enfermedad o instrumento?* Las ponencias estuvieron a cargo de los directores de escena Ricardo Iniesta y Pablo Iglesias Simón (también especialista en sonido) y la teatróloga Alicia E. Blas. Las dos primeras se centran en el uso de la tecnología, fundamentalmente audiovisual, en la puesta en escena. La tercera se adentra en la espectacularidad del teatro a través de un análisis descriptivo de los grandes espectáculos de la ciudad norteamericana de Las Vegas.

Ricardo Iniesta, un director veterano que pone al actor en el centro de la atención del espectador siguiendo los pasos de Meyerhold (en sus postulados sobre la biomecánica actoral, no en su defensa de la aplicación de la tecnología, se entiende), Artaud, Grotowski, Kantor, Brook o Barba, señala en su ponencia *Caballos de Troya. Técnica o tecnología, ésta es la cuestión* que uno de los grandes problemas de la aplicación de las tecnologías del audiovisual en el teatro es que éstas acaban castrando la imaginación del creador y del espectador, ya que les impide generar metáforas a partir de lo que ven, porque la propia imagen proyectada en la pantalla se lo muestra tal como es. Esto, se afirma, anula la esencia del *núcleo teatral* (sic) que está en la capacidad de emoción que genera el actor en vivo a través de la mirada, la voz o el cuerpo, principio de la acción teatral. “Cabría contraponer -añade- que también se pueden proyectar imágenes que propicien la imaginación y la metáfora, pero entonces entraríamos en códigos cinematográficos -que son completamente diferentes a los del teatro- y sería como introducir al Caballo de Troya en el espectáculo: acabará por matar a todos los actores” (Iniesta, 2006, p.45).

En su ponencia *Tecnofilias y tecnofobias*, el joven director Pablo Iglesias Simón, defiende que “lo tecnológico, al inscribirse en una manifestación artística

como es el teatro, sufre un proceso de recontextualización. De esta manera se eclipsa cualquier fin pragmático e inmediato que pudiera cumplir en su contexto original, por aquellas funcionalidades y posibilidades expresivas y narrativas que adquiere dentro del espectáculo teatral” (Iglesias Simón, 2006, p.52)

La ponencia de Alicia E. Blas, titulada *Tecnología y gran espectáculo*, es una defensa de la espectacularidad y de la cultura de masas teniendo como referente los grandes espectáculos y los enormes y tecnificados espacios escénicos de Las Vegas. “La hiperestimulación de la cultura visual hace gala desde el siglo XIX hasta nuestros días -afirma-, en principio parecería que podría desbordar nuestro campo visual; pero lo cierto es que cada vez aprendemos a ver y a conectar imágenes de forma más rápida... y el teatro no puede quedarse atrás. La mayoría de la población no sólo es capaz de seguir la actualidad a través de la televisión, con sus múltiples interrupciones sin fin; sino que a diario se atreve con el desafío que plantean los medios visuales de comunicación interactivos como Internet y la realidad virtual” (Blas, 2006, p.57).

Pese a las diferencias de posturas hay un consenso en la utilización de la tecnología audiovisual en la escena siempre que el director no se deje arrastrar por la *herramienta*, convirtiéndola en el centro de atención del espectáculo y deje de lado lo que denominan la esencia del teatro, el aquí y ahora de la presencia del actor frente al espectador.

El tema ha generado menos polémica en el caso de los autores de teatro, muchos de ellos guionistas de cine y televisión, puesto que han asumido con naturalidad en sus creaciones la “contaminación” de los códigos audiovisuales. César Oliva, tras analizar la obra de autores destacados de los noventa como Joan Casas, Fernando Doménech, Esteve Grasset, Alfonso Zurro, Luis Araujo, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral (guionista de TV y cine), Paloma Pedrero, Antón Reixa (guionista y director de cine), María Manuela Reina, Eduardo Galán (guionista de TV), Marisa Ares, Joseph Pera Peyró, Sara Molina, Xabi Puerta (guionista y productor de TV), Lluïsa Cunillé, José Ramón Fernández, Antonio Onetti (guionista de TV y cine), Leopoldo Alas, Sergi Belbel (guionista de cine), Chema Cárdena, Antonio Álamo, Rodrigo García, Carles Alberola, Raúl Hernández Garrido, Francisco Sanguino, Alfonso Plou, Juan Mayorga, Ignacio

García May, Maxi Rodríguez y Paco Zarzozo define un conjunto de características generales que comparten todos ellos (Oliva, 2002):

- a) La estética general de la que parten es el realismo, aunque sea para despegarse de ellas en busca de modernos registros.
- b) Escriben con gran rigor léxico, dentro de un esquema cercano a la estructura del guión cinematográfico, lo que no impide el gusto por el texto propiamente dicho. Esa relación muestra cierta tendencia a la hipertextualidad.
- c) Utilizan el concepto de pequeña escena, con inclinación minimalista, que requiere la imaginación del espectador.
- d) Manejan la acción o acciones dramáticas con la agilidad del video-clip.
- e) Se interesan por otros lenguajes escénicos, como la música, la danza o el cine.
- f) Proyectan en sus obras ciertas obsesiones propias de la época, que les sirven para traducir algunos de sus fantasmas personales.
- g) Tratan de temas urbanos, como la violencia, la droga o el paro, más ambiciosos que las relaciones íntimas o personales.

Los autores españoles contemporáneos han adoptado, sin renunciar a lo específicamente teatral, recursos estructurales y retóricos procedentes de la narrativa audiovisual y el empleo de elementos interdisciplinarios.

La situación teatral que nos encontramos en España en el siglo XXI se puede resumir en los siguientes puntos:

- a) Una mayoría de espectáculos convencionales que recurren a las tecnologías del audiovisual de modo no definitorio y sólo en la medida que están instaladas en los distintos espacios de exhibición.
- b) Una minoría de obras en la que convergen códigos teatrales y audiovisuales y cuya influencia es creciente.
- c) Debate en la profesión por el uso de la tecnología audiovisual y consenso en una utilización adecuada, inserta en los códigos escénicos.
- d) Autores influenciados por las estructuras narrativas del audiovisual.

La introducción de la tecnología de la imagen en la práctica teatral ha llevado a una modificación del teatro en varios aspectos. El empleo del audiovisual ha generado nuevos métodos de creación y una praxis de ejecución diferente, ha llevado a una ampliación de las posibilidades narrativas y ha modificado a su vez el espacio escénico. Podemos hablar así de una alteración del espacio escénico que tiene consecuencias para la forma tradicional de concebir el escenario tanto desde el punto de vista del espacio como del tiempo.

Una de las primeras consecuencias que deben destacarse es la ruptura de la perspectiva tradicional de la representación. La incorporación de pantallas, monitores y cámaras en movimiento en el escenario supone una modificación de la perspectiva escénica tradicional, ya que proporciona o permite al espectador acceder a otros puntos de vista. Así podemos hablar de la aparición en el drama videoescénica de la posibilidad de ruptura de la “frontalidad” tradicional en la representación. Los personajes y objetos en el escenario pueden ser observados gracias a la tecnología de la imagen desde todos los ángulos. Otra de las consecuencias que afectan a la concepción del espacio escénico tradicional, es la ruptura de los límites espaciales del escenario. La incorporación de la imagen videográfica hace que se desborden los límites del escenario. Aparecen en escena realidades externas al escenario, sean estas pregrabadas o en vivo. La incorporación de la tecnología de la imagen posibilita además una amplificación de la visión del espectador. Permite acortar distancias entre actor y público, amplificando detalles en directo de la representación.

Si a estas modificaciones del espacio escénico tradicional, añadimos, por un lado, las posibilidades de las técnicas de montaje y edición, que mediante la manipulación del tiempo, ofrecen la posibilidad de presentar simultáneamente diferentes imágenes tomadas desde distintos ángulos de un mismo objeto, y por otro la posibilidad de introducir decorados ficticios y electrónicos, con la facilidad para multiplicarlos y para presentarlos simultáneamente, podemos hablar así de una fragmentación del discurso escénico que nos lleva directamente a plantear una disolución del “escenario tradicional”, para dar paso a un espacio electrónico-digital, cuyas características se alejan totalmente del modelo tradicional anterior.

En el espacio electrónico-digital los personajes y los objetos ya no están sujetos a las leyes de la gravedad, pueden flotar, pueden volar porque son imágenes electrónicas-digitales. Pueden aparecer en fondos vacíos o transportados a escenarios naturales en cuestión de segundos. Estas características apuntan hacia nuevas posibilidades de representación y narración. La manipulación técnica del espacio y el tiempo nos llevan hacia una modificación cualitativa del concepto de “representación” presupuesto en todas las artes escénicas.

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Objeto formal

El objeto formal de esta investigación es el drama videoescénico, que se ha definido en el establecimiento de las bases conceptuales de este trabajo científico como el drama teatral que inserta en su construcción la enunciación audiovisual a través de la representación videoescénica. Entendemos como representación videoescénica la imagen, registrada por una videocámara o generadas por ordenador, proyectada en el escenario en interacción con los demás elementos que componen la representación teatral. La representación videoescénica sólo tiene existencia, sólo tiene sentido, en presencia de esos elementos. Es decir, dentro del drama videoescénico.

La representación videoescénica se encuadra en lo que el modelo teórico de García Barrientos (1991) denomina escenificación. Ésta engloba el conjunto de los elementos representantes, en el que la representación videoescénica ocuparía una posición del mismo nivel que los específicamente teatrales. La fábula, historia o argumento sería el universo ficticio significado, considerado independientemente de su representación discursiva. El drama se define en este modelo por la relación que se establece entre la escenificación y la historia. Se considera, por tanto, que el drama videoescénico es la historia escenificada, incluyendo el argumento dispuesto para ser teatral y audiovisualmente representado.

Esta investigación parte de un planteamiento de carácter mereológico. El drama se reconoce, por tanto, como un todo compuesto constituido por un conjunto de partes, cada una de las cuales, a su vez, es un todo formado por sus respectivas partes. La introducción de un nuevo elemento altera el funcionamiento del todo, las relaciones entre unas partes y otras y entre éstas y el todo, generando diferentes modos de construcción, diferentes fases, diferentes procedimientos, nuevas tareas, nuevas relaciones, nuevas funciones, que deben aprehender y asumir todos los participantes en la representación teatral, y diferentes productos.

Es decir, genera una poética propia, derivada de la utilización de la enunciación audiovisual en el marco de la representación teatral.

3.2. Preguntas de investigación

- ¿Introduce la enunciación audiovisual modificaciones sustanciales en las distintas fases de construcción del drama, particularmente en la dramaturgia y en la puesta en escena?
- ¿En qué medida influye la enunciación audiovisual en la toma de decisiones del director de escena a la hora de plantear la escenificación?
- ¿Qué mecanismos y procedimientos introduce el elemento audiovisual en la actividad de los participantes en la puesta en escena?
- ¿La incorporación de la enunciación audiovisual a través de la proyección modifica el modo de representación dramático?
- ¿De qué manera se ven afectados los elementos fundamentales del drama, como el personaje, la acción, el espacio y el tiempo con la aparición de la enunciación audiovisual?
- ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre el espacio audiovisual de la pantalla y el espacio escénico?
- ¿Cómo afecta la enunciación audiovisual a la representación del espacio en el drama?
- ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre el personaje escénico y el personaje representado audiovisualmente?

- ¿De qué forma cambia la focalización dramática con la introducción de la enunciación audiovisual?

- ¿Cómo afecta la enunciación audiovisual al orden, la duración y la frecuencia del drama?

3.3. Objetivos

1) Determinar las modificaciones que el modo de representación narrativo de enunciación audiovisual introduce en el modo de representación dramático y en las fases de construcción del drama.

2) Estudiar la repercusión producida por la utilización de la enunciación audiovisual en los elementos constitutivos del drama.

3) Describir las relaciones entre espacio audiovisual, espacio escénico y espacio diegético en la constitución del espacio dramático.

4) Redefinir el funcionamiento del espacio patente, el espacio latente y el espacio ausente en el drama videoescénico.

5) Analizar la interacción, duplicación, superposición e integración entre personaje dramático y proyección audiovisual.

6) Establecer la focalización, tanto visual como sonora, en el marco de la representación teatral.

7) Determinar la influencia del elemento audiovisual en la estructura temporal del drama, particularmente en el orden, la duración y la frecuencia.

8) Analizar la enunciación audiovisual como ampliación de la toma de decisiones en el trabajo de dramaturgia previo a la representación teatral.

9) Determinar los mecanismos y procedimientos que introduce el elemento audiovisual en la actividad de los participantes de la puesta en escena.

Los objetivos quedan reflejados en el siguiente gráfico:

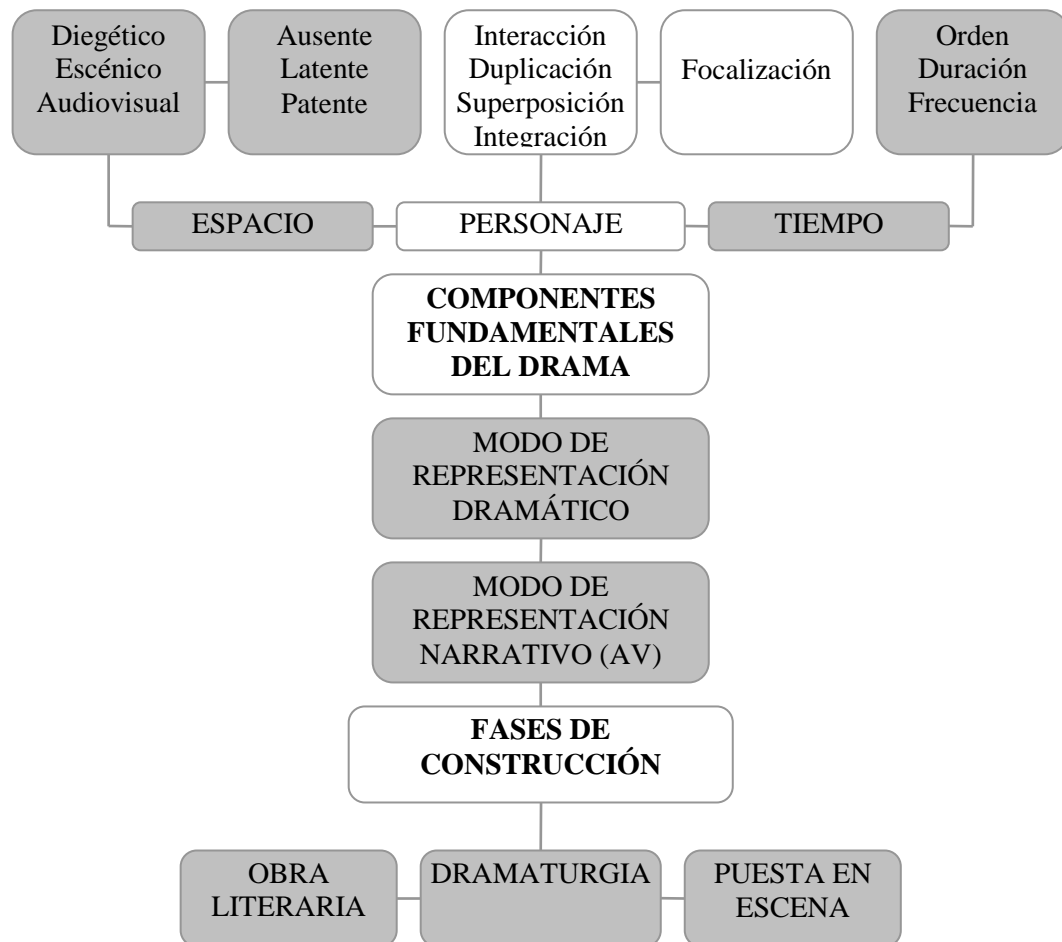


Gráfico 5. Objetivos de la investigación. Fuente: Elaboración propia.

3.4. Hipótesis

El primer paso para la resolución de un problema científico es su formulación en hipótesis. Ella rige la investigación y el desarrollo de una metodología adecuada que se dirige hacia su verificación. La hipótesis aquí presentada se funda en el conocimiento científico previo y permite el contraste

empírico del problema. En su formulación se han tenido en cuenta las siguientes condiciones: la respuesta probable al problema de investigación planteado; la claridad conceptual que la aleja de la ambigüedad; la operatividad que permite realizar operaciones y desarrollar indicadores orientados a la aplicación de técnicas para observar de forma sistemática y controlada una serie de hechos; la generalidad y especificidad. La respuesta al problema de investigación permite ser general para superar lo singular sin ser excesivamente amplia, pues en tal caso la respuesta al problema podría ser inasible. La especificidad permite dividir en partes las operaciones y las predicciones; en consecuencia, la hipótesis aquí formulada responde a una referencia empírica, comprobable y refutable.

3.4.1. Hipótesis nuclear

La introducción de la enunciación audiovisual en el discurso teatral comporta una modificación en los elementos constitutivos del drama a la vez que una modificación de sus fases de construcción, configurando una poética específica.

A partir de esta proposición genérica se establecen las siguientes hipótesis particulares:

3.4.2. Hipótesis particulares

Hipótesis primera

La proyección audiovisual introduce relaciones específicas de interacción, duplicación, superposición e integración entre el personaje escénico y el personaje audiovisual ampliando el grado de representación del personaje.

Hipótesis segunda

La enunciación audiovisual introduce elementos de subjetividad en la focalización, en principio objetiva, de la escenificación.

Hipótesis tercera

El espacio audiovisual amplía el espacio patente en detrimento del espacio latente y el espacio ausente.

Hipótesis cuarta

La enunciación audiovisual flexibiliza el orden temporal del drama a través de la representación audiovisual de acronías, analepsis y prolepsis.

Hipótesis quinta

La introducción de la enunciación audiovisual modifica la duración de la representación teatral facilitando la aparición de nuevas escenas audiovisuales en la escenificación inicialmente no previstas en la obra dramática.

3.5. Variables

HIPÓTESIS	DIMENSIÓN	VARIABLES 1	VARIABLES 2	TÉCNICA
Hipótesis nuclear Hipótesis primera Hipótesis segunda	Modificación componentes fundamentales del drama	Personaje y acción	Interacción Superposición Duplicación Integración Patente Latente Ausente Focalización	Observación Participante Entrevista Análisis de documentos
Hipótesis nuclear Hipótesis tercera	Modificación componentes fundamentales del drama	Espacio	Patente Latente Ausente	Observación Participante Entrevista Análisis de documentos
Hipótesis				Observación

nuclear Hipótesis cuarta Hipótesis quinta	Modificación componentes fundamentales del drama	Tiempo	Orden Duración Frecuencia	Participante Entrevista Análisis de documentos
Hipótesis nuclear	Modificación Poética/Construcción del drama	Proceso	Obra dramática Dramaturgia Puesta en escena Intervinientes	Observación Participante Entrevista Análisis de documentos

Tabla 1. Tabla de variables. Fuente: elaboración propia.

3.6. Metodología

3.6.1. Marco metodológico

El método de investigación se ha elaborado teniendo en cuenta la totalidad del proceso de construcción del drama videoescénico, abordándolo en sus fases de dramaturgia y escenificación que lo vinculan con la enunciación audiovisual. La investigación se encuadra en el paradigma de la “indagación materialista” (Valles, 2007, p.55), que sigue un proceso lineal por fases que comienza con la definición del problema a investigar, pasa a la revisión de la bibliografía y a la formulación de hipótesis científicas hasta llegar al diseño, para proseguir con operaciones de instrumentación, selección de la muestra, recogida de información y análisis que concluyen con los resultados y la revisión de hipótesis.

Se trata de una investigación exploratoria basada en una metodología cualitativa que pretende un alto grado de generalización en la consecución y aplicación de sus fines. En primer lugar, posee un carácter multilateral, puesto que aborda diferentes sujetos y distintos productos llevados a cabo por los mismos; en segundo lugar, responde a una estrategia previamente establecida que tiene la condición de validez suficiente dentro de los parámetros definidos en la

investigación; y, por último, posee un carácter organizado, ya que se toma una muestra justificada y se aplica una estrategia científica de obtención de datos.

La presente investigación se plantea a través de un método cualitativo para enfocar el problema y encontrar las respuestas, delimitando el fenómeno y poniendo a prueba las hipótesis científicas. La metodología cualitativa, de igual manera que la cuantitativa, es un modo de afrontar el mundo empírico a través de un conjunto de técnicas para recoger datos (Taylor y Bogdan, 2006).

La metodología cualitativa exploratoria sirve para observar tendencias y, llegando a la saturación teórica de la información recogida, se pueden extrapolar los datos, siempre y cuando se emplee un muestreo teórico basado en un casillero tipológico de los tipos o casos ideales en el universo de estudio. Los datos obtenidos mediante técnicas cualitativas pueden ser cuantificables, aunque no son estadísticamente significativos de la población general, tal y como se comprueba con técnicas cuantitativas como la encuesta.

Se trata de una investigación inductiva, que desarrolla conceptos e interpretaciones partiendo de pautas de los datos y no recogiendo datos para evaluar modelos o teorías preconcebidos, siguiendo un modelo flexible de la investigación. Estudia a los sujetos y sus productos desde una perspectiva holística, puesto que no son reducidos a variables, sino considerados como un todo, y establece una relación con los informantes de modo no intrusivo, teniendo en consideración los eventuales efectos que el investigador puede causar en los sujetos objeto de la investigación.

3.6.2. Procedimientos metodológicos

3.6.2.1. Acotación y diseño

En el planteamiento de la investigación se ha seguido una estrategia combinada de tres métodos de recogida de información: la observación participante, la entrevista en profundidad o entrevista científica y el estudio de fuentes documentales.

A través de la observación participante se recogen datos para su posterior análisis de modo sistemático y no intrusivo en el medio en el que los informantes llevan a cabo su tarea, donde tiene lugar el proceso de construcción del drama videoescénico. La observación participante se ha realizado bajo los principios de constancia en la observación (es planificada y sistemática); control del sesgo del observador y teniendo en cuenta el principio de orientación teórica de los actos de la observación científica.

A través de la entrevista científica se recogen datos directamente de los informantes dirigidos a su posterior análisis que posibilite la comprensión de las perspectivas que aquéllos tienen respecto a la construcción del producto. La entrevista, sometida a controles científicos, se convierte en un método que permite una gran riqueza informativa en las palabras y enfoques de los entrevistados. De igual modo, proporciona la clarificación y seguimiento de preguntas y respuestas (incluidos caminos no previstos) en un marco de interacción más directo, personalizado, flexible y espontáneo que el cuestionario cuantitativo.

Mediante la técnica cualitativa de fuentes documentales se han estudiado documentos de diverso tipo: investigaciones y tesis doctorales, textos literarios teatrales, documentos videográficos de escenificaciones y fotografías, dossiers de prensa de puestas en escenas teatrales, páginas web de compañías teatrales, artículos y reportajes periodísticos y bases de datos de organismos teatrales. A través de esta técnica se han estudiado los antecedentes de la investigación, analizando el estado de la cuestión en el momento de su realización y contrastando la información obtenida.

El análisis de los resultados obtenidos a través de las tres técnicas aporta información sobre el proceso, el productor y el producto mucho más relevante que la utilización de uno solo de ellos, de modo que en esta investigación se presentan como interdependientes y relacionados metodológicamente entre sí.

3.6.2.2. Temporalización

La investigación se ha llevado a cabo en tres fases. La primera de ellas se realizó a través de la técnica de fuentes documentales a lo largo de un período de

tres años y que continuó a medida que se realizaban las otras dos fases. En la segunda, en la que se empleó la técnica de la observación participante, tuvo lugar en la sala de teatro Cuarta Pared de Madrid del 6 al 25 de julio de 2009, mientras tenía lugar la construcción de la puesta en escena de la obra colectiva *Nosotros, hijos de la guerra* por los miembros de la compañía teatral Simbiontes, bajo la dirección de Raúl del Águila. La obra se inserta dentro de la convocatoria “Espacio Vacío”, llevada a cabo por la misma sala. La observación participante tuvo lugar desde el inicio a la conclusión de proceso de escenificación, en un período de diecisiete días, en jornadas de cinco horas, excepto tres de ellas, que fueron de nueve horas.

La tercera fase, centrada en la entrevista científica, tuvo lugar entre los meses de diciembre de 2014 y febrero de 2015. Se han realizado diez entrevistas estandarizadas a diez expertos, profesionales de las artes escénicas que desarrollan su trabajo en España en los ámbitos de la dirección de escena, el diseño videoescénico, la iluminación y la escenografía.

3.6.2.3. Medios materiales

Los recursos utilizados comprenden grabadora de audio para el registro de las entrevistas, cámara fotográfica para el registro de imágenes durante la observación participante, cuadernos de notas y fichas, equipo de TV-DVD para el visionado de grabaciones audiovisuales de puestas en escena teatrales, ordenador personal y redes telemáticas. La codificación de las entrevistas se realizó con ATLAS.ti, un software para el análisis cualitativo de grandes cuerpos de datos textuales, gráficos y vídeo que permite organizar, reagrupar y gestionar el material de investigación de manera sistemática.

Se ha trabajado materialmente con soportes gráficos (dossieres de prensa, documentos profesionales y fotografías) y soportes audiovisuales (DVD) y se han utilizado listas de distribución de correos electrónicos, redes sociales y bases de datos, particularmente del Centro de Documentación Teatral (CDT) y de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) para la consulta de trabajos y

textos, tanto escritos como audiovisuales, relacionados con el marco de la investigación.

3.6.3. El proceso constructivo: la Observación Participante

3.6.3.1. Justificación y eficacia del método

La observación participante se ha realizado cumpliendo las condiciones científicas del método. Se trata de una observación cualitativa orientada, enfocada a un objetivo concreto de investigación, formulado de antemano; planificada sistemáticamente en fases, aspectos, lugares y sujetos; controlada y relacionada con proposiciones y teorías científicas; y sometida a controles de veracidad, objetividad, fiabilidad y precisión. El diseño del método va dirigido a la comprensión en profundidad del escenario particular estudiado combinándolo con intelecciones teóricas generales que trascienden el tipo particular de escenario. Se adentra en el trabajo de campo enfocándolo a objetivos específicos de investigación y con el propósito de contrastar hipótesis. A diferencia de la observación cuantitativa, diseñada deliberadamente para asegurar la estandarización y el control, esta investigación, de enfoque cualitativo, ocurre en el contexto natural donde suceden los hechos y discursos, entre los actores que participan de forma natural en la interacción, y sigue el curso natural del acontecimiento, permitiendo al observador científico ser testigo de las conexiones, correlaciones y causas tal y como se desenvuelven, sin ataduras en categorías predeterminadas de medición o respuesta, “facilitando la búsqueda de conceptos o categorías que tengan significación para los sujetos” (Valles, 2007, p.148).

Para su realización se han establecido medidas de protección de carácter reactivo que aminoran los efectos de la presencia visible del observador sobre el comportamiento de los sujetos y la observación. Manteniendo estos criterios se consigue información de primera mano, con posibilidades de muestreo y seguimiento de casos y situaciones, imposibles de determinar a través de la investigación documental.

Para garantizar la validez interna de la observación participante se han tenido en cuenta los factores relevantes que han ocurrido antes del inicio de las observaciones a través del uso de documentos y entrevistas previas para compensar posibles limitaciones de la observación, así como los efectos reactivos de la observación, llevando un registro de lo que el investigador perciba como posible efecto distorsionador para su evaluación, manteniendo el distanciamiento intelectual y la perspectiva del observador y, finalmente, contextualizando suficientemente la observación mediante el empleo de documentos y entrevistas a posibles informantes.

3.6.3.2. Protocolo y características de la observación

Previamente a la realización de la investigación se estableció un protocolo de actuación al que se sometió la observación, objetivando, a su vez, las características de la misma y las tácticas empleadas.

La observación se lleva a cabo teniendo en cuenta una serie de propósitos del observador estipulados de antemano:

- a) La implicación del observador en la actividad concerniente a la situación estudiada y la observación a fondo de dicha situación.
- b) El incremento de su atención respecto a los sucesos ocurridos en la situación observada fomentando su estado de alerta.
- c) La observación de ángulo abierto de la actuación y los discursos de los participantes.
- d) La atención a la experiencia desde dentro y desde fuera del objeto observado desde su doble condición de miembro y extraño.
- e) La introspección aplicada, explotándola como instrumento de investigación.
- f) El registro sistemático de actividades, discursos y observaciones

Del mismo modo, teniendo en cuenta los objetivos de la investigación, se estableció que tanto el tipo de participación como la táctica del observador serían de carácter pasivo, esto es, con presencia en la situación, pero con interacción

mínima como espectador, sin participación activa en el acontecimiento observado, sin implicación personal, aunque así lo reclamasen los participantes. Su rol es, por tanto, de completo observador, frente a la participación activa –y el rol de completo participante que ello implicaría– que empujaría al observador a la auto observación. Se trata de estudiar el proceso de un fenómeno llevado a cabo por los participantes en el mismo, no de intervenir en él, puesto que como recuerda Valles (2007), cuanto más se sabe de una situación como participante ordinario, más complicado resulta estudiarla como científico.

El protocolo de actuación conlleva también el diseño y la organización de las notas de campo que preparan el camino para la sistematización, valoración y análisis de los datos recabados. En primer lugar se observa la necesidad de distinguir en las notas el lenguaje específico utilizado por los participantes en la situación del lenguaje científico utilizado por el investigador. Se dispone el registro al pie de la letra de los términos profesionales utilizados por los participantes para su posterior evaluación. Del mismo modo, se decide la adopción por parte del investigador de un lenguaje concreto y descriptivo de hechos y discursos que posibilite, posteriormente, el empleo de un lenguaje más abstracto destinado a la generalización.

En segundo lugar, se establece la utilización de tres tipos de anotaciones para organizar la observación: notas condensadas, tomadas en el momento del desarrollo de las sesiones del trabajo de campo, que incluyen todo tipo de apuntes sobre lo que el observador ve y oye sin detenerse a anotar todos los detalles; notas expandidas, escritas a partir de las anteriores, que recogen todos los detalles posibles; y, finalmente, notas de interpretación, donde se funde lo observado en el campo con las perspectivas teóricas utilizadas y la formación general del investigador.

Estas anotaciones se recogen en un modelo de notas de campo estructurado en función de la naturaleza de su contenido en tres categorías, siguiendo las apreciaciones de Miguel S. Valles (2007): Notas Observacionales (NO), Notas Teóricas (NT) y Notas Metodológicas (NM). Las primeras dan cuenta de los sucesos y discursos presenciados por el investigador a través de la observación visual y auditiva y no contienen interpretación. Cada Nota

Observacional (NO) representa un suceso, un participante, un momento, un lugar y un cómo considerados suficientemente importantes para incluirlos en el conjunto de experiencias registradas, como atributo contextual o como evidencia de una proposición. Las Notas Teóricas (NT) representan intentos controlados de derivar significados a partir de una o varias notas de observación interpretando, infiriendo o desarrollando conceptos y estableciendo relaciones teóricas con los mismos. Por último, las Notas Metodológicas (NM) reflejan un acto operativo completado o planeado, una instrucción interna de la investigación, un recordatorio, una crítica o apreciación sobre la táctica o una referencia metodológica.

Las anotaciones se recogen en un cuaderno de notas de páginas blancas de tamaño cuartilla. En cada sesión de la observación se incluye un encabezamiento en el que se dispone el número de la sesión observada y la fecha de observación. Durante la misma se recogen y se señalan la hora y el carácter observacional (NO), teórico (NT) o metodológico (NM) de las anotaciones. Todas las anotaciones se recogen a mano. Finalmente, se emplearon tres cuadernos de notas, que fueron numerados y clasificados. Para facilitar la tarea del investigador en la situación particular observada –en la oscuridad de un recinto teatral– se utiliza el apoyo de una linterna similar a la utilizada por el técnico de iluminación y sonido.

3.6.3.3. La situación observada

La investigación tiene como objeto la observación del trabajo de puesta en escena de la obra *Nosotros, hijos de la guerra* llevada a cabo por los miembros de la compañía teatral Simbiontes bajo la dirección de Raúl del Águila. *Nosotros, hijos de la guerra* tiene como base el texto dramático del mismo título escrito por Eva Guillamón, a la vez que textos periodísticos, escritos y audiovisuales, con los que se experimenta durante el proceso de construcción.

La obra aborda el drama particular de un matrimonio formado por un oficial del ejército norteamericano destinado en la guerra de Irak y una mujer de clase media que aguarda un regreso que nunca se produce en su apartamento de Nueva York. A través de una estructura fragmentaria compuesta por cuarenta y

cuatro escenas muestra la descomposición de una relación, rota por el deterioro interno, y la realidad de una guerra que, por su propia naturaleza, trae consigo la pérdida de valores humanos y la exposición de los intereses mezquinos que la han generado. El conflicto entre los protagonistas no es sólo afectivo, sino también moral. La distancia física que separa a los personajes –él se encuentra en Irak, ella en Nueva York y se comunican a través de un videochat– aparece como una metáfora de la distancia moral que los hace incompatibles. Para ella la guerra es un error y una atrocidad, para él una necesidad y un deber. Ambos ilustran las dos posiciones que alimentaron el debate mundial sobre la guerra de Irak.

El proceso de escenificación de *Nosotros, hijos de la guerra* se inserta dentro de la convocatoria “Espacio Vacío”, llevada a cabo por la sección Espacio de Teatro Contemporáneo (ETC) de la sala teatral madrileña Cuarta Pared con financiación del Ministerio de Cultura del Gobierno de España a la que se presentó en concurrencia pública el director de la compañía teatral Simbiontes, Raúl del Águila. Su elección como situación observada en este trabajo no es aleatoria ni casual, sino que viene motivada por su adecuación específica a los objetivos de investigación del mismo.

Previamente a la realización de la observación participante, se estudiaron textos y documentos presentados por la compañía, que fueron fundamentales en el período de preparación. En ellos se muestra de modo sistemático el trabajo dramático del director de escena en la orientación del proceso de construcción del drama teatral. Se puede apreciar la selección de varias escenas del texto dramático, el rechazo de otras y la propuesta de inclusión de textos periodísticos sobre la guerra de Irak, tanto escritos como audiovisuales. Dicha selección fue modificándose en función de las exigencias del proceso de escenificación y las decisiones creativas del director de escena. En los documentos queda reflejado explícitamente instrucciones de dirección que señalan la utilización de medios audiovisuales y escénicos, recogiendo especificaciones de trabajo y de organización de las sesiones en función de la exploración de las posibilidades expresivas de la simultaneidad y complementación de ambos medios, como el circuito cerrado de vídeo y la realización audiovisual en directo, la exploración de diferentes soportes de proyección, incluido el cuerpo humano, el entrenamiento

del actor en función de los recursos audiovisuales como la cámara, el equipo de grabación, el montaje audiovisual y la proyección, y la convivencia de la acción escénica y la acción audiovisual.

De igual modo, los documentos recogen también un plan de trabajo establecido por semanas y sesiones en el que se detallan los objetivos y contenidos de cada una de ellas. El contenido y la estructura del plan de trabajo sirvieron de referencia directa para la organización de la observación participante. A través de su estudio y valoración se pudieron establecer sistemáticamente las distintas sesiones de la observación, disponiéndose previamente de un esquema del itinerario.

El acceso a la situación de observación se obtuvo a través de las redes personales y profesionales del investigador, así como a la mediación de organizaciones institucionalizadas, particularmente de la participación del autor de teatro y director artístico del Espacio de Teatro Contemporáneo de la sala Cuarta Pared, donde se inserta la convocatoria “Espacio Vacío”, Borja Ortiz de Gondra, que ejerció de *portero*, en la terminología de Taylor y Bogdan (2006), facilitando los primeros contactos con la compañía y los permisos de la organización para la realización de la investigación.

La observación participante se llevó a cabo en el espacio de teatro principal de la sala Cuarta Pared de Madrid, excepto tres sesiones que se realizaron en una sala de ensayos aledaña más pequeña, del 6 al 25 de julio de 2009, mientras tenía lugar la construcción de la puesta en escena de la obra *Nosotros, hijos de la guerra*. La observación participante tuvo lugar desde el inicio a la conclusión del proceso de escenificación, en un período de diecisiete días, en jornadas de cinco horas (de las 10.00 a las 15.00 horas), excepto tres de ellas, de nueve horas (de las 10.00 a las 14.00 horas y de las 15.00 a las 20.00 horas) establecidas por motivos logísticos de la organización.

La última sesión consistió en la exhibición de la escenificación ante un público, previamente invitado por los responsables de la sala Cuarta Pared, compuesto por profesionales de las artes escénicas (autores, actores, directores y técnicos), periodistas culturales y críticos de teatro, con los que, una vez finalizado el espectáculo, los participantes en la escenificación, particularmente el

director de la misma, entraron en diálogo. De esta última sesión también se realizaron anotaciones de las que se extrajo valiosa información para su valoración y análisis.

Una vez finalizada la observación participante, se recabó información de contraste del blog www.etcespaciovacio.blogspot.com.es, en el que uno de los sujetos observados tenía como misión dar cuenta del desarrollo del proceso de construcción a través de entradas textuales y fotografías.

3.6.3.4. Los sujetos observados

La observación participante se realiza sobre la actividad de un grupo de sujetos compuesto por diez miembros, siete de los cuales son a su vez integrantes de la compañía teatral Simbiontes (un director-realizador-editor, un actor principal, una actriz principal, un actor-cantante, un actor-bailarín, un actor-operador de cámara y un técnico de iluminación y sonido) y tres son profesionales que se han incorporado exclusivamente para llevar a cabo la escenificación de *Nosotros, hijos de la guerra* por distintos motivos. Dos de ellos (una actriz-bailarina y una ayudante de dirección) por sugerencia de la organización del Espacio de Teatro Contemporáneo de la sala Cuarta Pared, y el tercero, un dibujante y animador digital, para cubrir necesidades expresivas concretas decididas por el director de escena. Los diez sujetos estuvieron presentes en todas y cada una de las sesiones, a excepción del dibujante y animador digital, que redujo su presencia a seis sesiones, realizando la mayor parte de su trabajo fuera del escenario de observación.

La compañía teatral Simbiontes se fundó en 2005 y se define a sí misma como compañía de teatro audiovisual. En sus proyectos escénicos se integran las artes escénicas y la utilización de la proyección audiovisual. Entre su producción destaca *Delirios* (2007), *Nosotros, hijos de la guerra* (2010) –tras el laboratorio ETC empezó a formar parte de su repertorio–, *La creatura* (2012) e *Intimidad* (2013).

Los sujetos observados en la investigación son los siguientes:

Raúl del Águila

Actor, director de teatro, editor, realizador audiovisual y videoartista nacido en Lima (Perú) y nacionalizado español. Se tituló en la Pontificia Universidad Católica del Perú en la especialidad de Lingüística Hispanoamericana y Literatura Hispanoamericana en 1995. Asimismo, tiene estudios en artes escénicas y en dirección cinematográfica y edición audiovisual. Ha participado con diversas propuestas escénicas en España, Perú, Chile, Portugal y Holanda. Fundador en 2006 de la compañía teatral Simbiontes. En la situación observada ocupa la posición de director de escena, editor y realizador de vídeo.

Elvira Sorolla

Socia fundadora de la sala teatral Cuarta Pared de Madrid en 1996, donde realiza labores de gestión desde entonces. Asimismo, ha ejercido de ayudante de dirección de la mayoría de producciones de la Compañía Cuarta Pared, ligada a la sala. No es miembro de la compañía teatral Simbiontes. En la situación observada ejerce de ayudante de dirección.

Susana Bartolomé

Actriz profesional licenciada en Arte Dramático por la University of Kent at Canterbury (Torrelodones, Madrid). Miembro fundador de la compañía teatral Simbiontes en 2006. En la situación observada ocupa la posición de actriz principal, encarnando al personaje de Alice.

Gergori Ayarzagüena

Actor profesional especializado en teatro gestual. Ha participado en numerosos espectáculos como clown. Miembro fundador de la compañía teatral Simbiontes en 2006. En la situación observada ocupa la posición de actor principal, encarnando al personaje de Stanley.

Juan Carlos Torres

Actor peruano licenciado en la Facultad de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha participado en numerosos montajes, tanto en

Perú, como en España, donde tiene su residencia habitual. También ha sido invitado a festivales internacionales en Chile, España, Portugal y Suecia. Es miembro fundador de la compañía teatral Simbiontes. En la situación observada ejerce de actor y bailarín, desarrollando los roles de Víctima y Periodista.

Enrique Celdrán

Actor argentino afincado en España. Tiene estudios de arte dramático y de operador de cámara. Miembro de la compañía teatral Simbiontes desde su fundación. En la situación observada ocupa la posición de actor, encarnando los papeles de operador de cámara y periodista.

Noel Armas

Músico y cantante español especializado en rapa. Se tituló en Comunicación Audiovisual, especializándose en sonido. Miembro de la compañía teatral Simbiontes. En la situación observada ocupa la posición de actor y cantante, encarnando el papel de torturador.

Guadalupe Marcote

Actriz y bailarina española. Colaboradora habitual de la Compañía Cuarta Pared. Realiza labores de gestión en la sala del mismo nombre. No es miembro de la compañía teatral Simbiontes. En la situación observada ocupa la posición de actriz, desempeñando el papel de periodista.

Daniel Ruiz Boto

Se tituló en Imagen en formación profesional de grado superior. Trabaja habitualmente en salas teatrales como técnico de iluminación. Es miembro de la compañía teatral Simbiontes desde su fundación. En la situación observada ocupa la posición de técnico de iluminación y vídeo.

Martín Aramburu

Dibujante especializado en animación 2D. Titulado en el Grado Superior en Artes Plásticas de la Escuela de Artes de La Palma (Madrid). Ha realizado

multitud de cortometrajes de animación e imparte talleres de ilustración y animación 2D. No es miembro de la compañía teatral Simbiontes. En la situación observada ocupa la posición de animador 2D.

3.6.4. Los productores y el producto: la Entrevista Científica

3.6.4.1. Justificación y eficacia del método

La entrevista científica se muestra como un método válido para la recogida de datos e información debido a su carácter sistemático y multilateral. Se han realizado diez entrevistas bajo un modelo específico.

Se trata de una entrevista estandarizada en la que la redacción y orden de las preguntas es el mismo para cada entrevistado, permitiendo la comparación de las respuestas entre sí y facilitando objetivos de descubrimiento y de medición. El enfoque es semidirigido y se sustenta en los siguientes criterios (Valles, 2007: 185):

- a) No dirección, tratando que la mayoría de las respuestas sean espontáneas y libres y no forzadas o inducidas.
- b) Especificidad, buscando que el informante dé respuestas concretas, no difusas o genéricas.
- c) Amplitud, indagando en la gama de evocaciones experimentadas por el sujeto.
- d) Profundidad y contexto personal, extrayendo las implicaciones creativas y con carga valorativa de las respuestas de los sujetos para determinar si la experiencia relatada tiene significación central o periférica.

La finalidad de la elección de la entrevista como método de investigación es verificar las hipótesis y la obtención directa de información de primera mano sobre la construcción del drama videoescénico y, particularmente, de las consecuencias de la elección de la enunciación audiovisual en la escenificación. La utilización de la entrevista científica permite la obtención de riqueza informativa intensiva, contextualizada y personalizada, la posibilidad de

indagación por derroteros incluso no previstos, flexibilidad, diligencia y economía en la investigación y la accesibilidad a información difícil de observar por medios documentales.

La selección de la población se ha determinado en función del objetivo de investigación y teniendo en cuenta los condicionamientos y particularidades del método elegido.

3.6.4.2. Guión de la entrevista

El diseño de la entrevista ha necesitado la indagación previa en territorios científicos específicos para conseguir conocimientos que garanticen la pertinencia de las preguntas, tanto en su contenido como en su formulación. De este modo, se ha revisado y estudiado bibliografía científica sobre poética teatral, poética audiovisual, poética videoescénica y teorías y materias afines, así como producciones científicas sobre metodología de investigación cuantitativa y cualitativa y artículos y tesis doctorales que acuden a dicha metodología para el desarrollo de la investigación, destacándose entre ellas las de Manuel Gértrudix Barrio (1998) y Mario Rajas Fernández (2008). Sin embargo, en esta investigación, que tiene como objetivo determinar el alcance de la influencia del audiovisual en la construcción del drama videoescénico y en sus componentes, no sólo aparecen como determinantes dichos conocimientos, sino también la experiencia personal y profesional del autor de la presente investigación en los ámbitos teatral y audiovisual. Todas estas consideraciones han servido para establecer la dirección del recorrido de la entrevista.

El guión de la entrevista responde a los objetivos de la investigación y está estructurado en cuatro partes: poética, proceso, componentes y control. La parte de control de la entrevista plantea, respectivamente, cinco cuestiones de entrada que requieren permiso para utilizar las respuestas y la identificación del informante, y una pregunta final de salida, que demanda una opinión libre sobre el tema tratado. La parte que se presenta bajo la denominación de *Poética* recoge cuestiones relativas a la construcción del drama videoescénico, dirigidas a recabar datos sobre las poéticas de los diferentes expertos entrevistados. La parte titulada

Proceso plantea cuestiones relativas a las fases del trabajo videoescénico y a la participación de los miembros del equipo en la construcción del drama videoescénico. Por último, la sección titulada *Componentes* se centra en cuestiones que abordan la influencia de la proyección audiovisual en el personaje, el espacio y el tiempo del drama videoescénico.

La selección y formulación de las preguntas se orienta hacia la obtención de datos objetivos que posibiliten su sistematización y análisis de cara a la consecución de los objetivos de investigación. Se presentan bajo una estructura progresiva en fases que comienza con aspectos de la poética de cada autor para posteriormente abordar el proceso de construcción y, finalmente, los componentes fundamentales del drama.

Tras la validación del cuestionario llevada a cabo a través de una entrevista con el director de escena Raúl del Águila se detectó la necesidad de introducir algunos cambios que se recogen y justifican en el cuestionario definitivo.

Recorrido

a) Control (Introducción)

1. Agradecimiento por la participación:

Buenos días. Lo primero, quiero agradecer su participación en el trabajo de campo de mi tesis doctoral.

2. Solicitud de grabar la entrevista:

Antes de comenzar, informarle de que todo el audio de esta entrevista será grabado y para ello ya hemos solicitado su consentimiento en el documento que previamente usted nos ha entregado firmado.

3. Breve introducción sobre la investigación, sin adelantar mucha información:

Mi investigación trata sobre la influencia del audiovisual en la construcción del drama videoescénico y en sus componentes.

4. Resaltar la importancia de la participación del entrevistado:

Se ha acudido a usted por su experiencia profesional y creativa en este campo.

5. Explicación del funcionamiento de la entrevista:

Se trata de una entrevista estructurada en la cual yo le iré haciendo preguntas y usted me va respondiendo, con total libertad para expresar su opinión.

b) Poética

P.1. ¿El teatro es su actividad principal?

P.2. ¿Qué elementos comunes caracterizan su trabajo y qué relevancia le da en él al audiovisual?

P.3. ¿Ha elaborado algún tipo de reflexión teórica sobre sus trabajos y/o métodos en relación a la utilización del audiovisual?

P.4. ¿Qué ventajas y/o inconvenientes encuentra en la utilización del audiovisual en la puesta en escena?

P.5. ¿En qué medida cree que la introducción de la proyección audiovisual modifica la puesta en escena?

P.6. ¿Cómo valora las puestas en escena que incluyen proyección audiovisual que se realizan en España?

c) Proceso

P.7. ¿En qué fase del trabajo se decide incorporar la proyección audiovisual?

P.8. ¿Cómo se ha realizado esta incorporación y qué sentido cree que se quiere dar a la puesta en escena con ella?

P.9. ¿En el desarrollo de su trabajo se ha introducido en alguna ocasión contenido audiovisual en la puesta en escena que no se encontraba en las acotaciones del texto?

P.10. ¿Por qué cree que se tomó esa decisión?

P.11. ¿Cómo afecta la proyección audiovisual al equipo de trabajo?

- a) Intérpretes
- b) Escenógrafo
- c) Iluminador
- d) Otros

P.12. ¿Qué indicaciones se le da al profesional encargado de elaborar el contenido audiovisual que será proyectado a la hora de afrontar el mismo?

d) Componentes

P.13. ¿Qué motivos cree que llevan al director a tomar la decisión de mostrar uno o más personajes en la pantalla?

P.14. ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre el personaje proyectado en la pantalla y el personaje escénico?

P.15. ¿Qué factores se tiene en cuenta a la hora de situar una pantalla en el escenario?

P.16. ¿Cómo cree que afecta al espacio dramático la introducción de los espacios proyectados en la pantalla?

P.17. Según su opinión, ¿cómo afecta la proyección audiovisual al orden temporal del drama en cuanto a la aparición de acronías temporales, como analepsis (flashback) y prolepsis (flashforward)?

P.18. ¿Cómo afecta la introducción audiovisual a la duración del drama?

P.19. ¿Cómo afecta el audiovisual a la frecuencia con la aparición, por ejemplo, de repeticiones audiovisuales de momentos escénicos?

e) Control (Salida)

Pregunta final:

Ya hemos llegado al final de la entrevista, ¿considera que tiene algo más que añadir en algún sentido?

Agradecimiento final:

Pues ya hemos acabado. De nuevo, muchas gracias por su participación. Me ha aportado información muy valiosa para mi tesis doctoral.

Conversación informal:

Al final de la entrevista se dejará encendida la grabadora en caso de que se produzca una conversación distendida sobre los temas que se han comentado u otros relacionados con el objeto de estudio.

3.6.4.3. Características de las entrevistas

Las entrevistas se realizaron durante un período de tres meses, entre diciembre de 2014 y enero y febrero de 2015 en lugares profesionales, domicilios particulares y recintos públicos. Cada una de las entrevistas se llevó a cabo con una duración de en torno a una hora.

Todas las entrevistas se atienen al mismo orden planteado en el cuestionario, que se presenta como estandarizado y cerrado, pero teniendo en cuenta la posibilidad de demandar aclaraciones o matizaciones con la finalidad de extraer toda la información relevante para cumplir las expectativas científicas de la investigación, permitiendo, a su vez, indagar sobre caminos inicialmente no previstos que pudiesen suscitar nuevas líneas de investigación. Siguiendo la misma finalidad, las preguntas son de carácter desestructurado, de estímulo y respuesta libres.

La situación de la entrevista es de carácter manipulado, puesto que ha sido definida previamente a su realización, planteándose a través de un recorrido establecido que ha regido en todas las entrevistas. La mayoría de ellas se han llevado a cabo de forma oral en presencia del informante y han sido registradas en soporte de audio digital. Dos de las entrevistas, concretamente las realizadas al director de escena Raúl del Águila y al videoescenista Joan Rodón se realizaron a través del videochat, puesto que el primero de ellos tiene su residencia actual en Lima (Perú) y el segundo en Barcelona.

Una vez transcritas y fijadas en papel las entrevistas se ha facilitado una copia del texto a los informantes para que, en caso necesario, éstos procediesen a completar o matizar respuestas que considerasen incompletas. A su vez, se ha solicitado la aprobación de los mismos para la inclusión de la totalidad de las transcripciones en los anexos de esta investigación.

3.6.4.4. Los informantes

3.6.4.4.1. Protocolo de contacto y tácticas de la entrevista

Para facilitar el contacto entre entrevistador e informante se ha recurrido a redes personales del investigador y a canales profesionales institucionalizados. A través de las primeras se ha recabado colaboración de directores, autores de teatro, actores y actrices y técnicos de artes escénicas que permitiese el acercamiento a los informantes, mostrándose como determinantes la participación del videoescenista Álvaro Luna, colaborador habitual de las producciones del Centro

Dramático Nacional (CDN) y del Teatro Español de Madrid, y del autor dramático Borja Ortiz de Gondra, colaborador de la sala Cuarta Pared y de la sala Mirador-Centro de Nuevos Creadores. De igual manera, la participación mediadora de la Asociación de Autores de Teatro (AAT), la Asociación de Directores de Escena (ADE), la Unión de Actores, la Coordinadora de Trabajadores del Espectáculo y la Asociación de Autores de Iluminación (AAI), ha sido de gran ayuda para garantizar el establecimiento y la fluidez de la comunicación, a veces complicada, con determinados informantes cuya accesibilidad se veía comprometida.

Durante las entrevista se han tenido en cuenta una serie de tácticas con el objetivo de favorecer la relación entrevistado-entrevistador de cara a la obtención de información relevante, tales como tácticas de silencio para estimular el pensamiento del informante; tácticas de animación y elaboración, a través de observaciones, sonidos y gestos de afirmación sobre lo que expresa el informante; tácticas de reafirmación, repitiendo expresiones realizadas por el informante sin formular preguntas; y tácticas de aclaración para solicitar detalles de la secuencia de hechos relatados.

3.6.4.4.2. Selección y categorías de informantes

Teniendo en cuenta su finalidad, las decisiones muestrales de esta investigación se rigen por criterios de heterogeneidad y accesibilidad en la selección de informantes. Por un lado, busca una diversidad de los mismos sin hacer uso de la estratificación y las cuotas, y por otro se realiza teniendo en cuenta consideraciones pragmáticas relativas a los recursos disponibles. Opta, por tanto, por un compromiso entre variación y tipicidad que no se dirige a una representación estadística inferencial, propia de los estudios cuantitativos, sino a una selección estratégica de casos que ha evolucionado una vez comenzado el trabajo de campo a través de entrevistas no estandarizadas con directores, actores y actrices y otros participantes en el proceso de construcción del drama videoescénico, como escenógrafos, iluminadores y videoescenistas, y que guiaron el diseño de la muestra, no sólo en la selección de los informantes, sino también a

la hora de justificar su inclusión en categorías y en el establecimiento de la cronología de la propia investigación.

Se optó por seleccionar a diez expertos cuya área de trabajo se ve estrechamente relacionado con la introducción de la proyección audiovisual: directores de escena, videoescenistas, escenógrafos y diseñadores de iluminación.

Se seleccionaron cinco directores de escenas que han desarrollado escenificaciones que recurren a la enunciación audiovisual, estableciéndose dos categorías, donde se ubican los distintos informantes: producción institucional, y producción emergente.

En esta investigación se entiende como *producción institucional*, aquella que ha sido financiada por instituciones culturales públicas. Se trata de una categoría que recoge escenificaciones que han gozado de un presupuesto adecuado y suficiente para su producción, permitiendo, por tanto, que la toma de decisiones de los directores no se vea afectada por dificultades económicas. En esta categoría se ubican dos directores de escena cuyas producciones se han llevado a cabo dentro del marco de programación de teatros públicos. Se han seleccionado como informantes a los siguientes directores: Gerardo Vera y Carles Alfaro.

Se entiende como *producción emergente* aquellas producciones que han sido llevadas a cabo con escasos medios económicos a través de la autogestión de las propias compañías en condiciones de continuidad y situación laboral inestables y cuyos estrenos se producen habitualmente en salas de menos de cien butacas o en espacios no específicamente teatrales. Estos directores se ven abocados a ser ellos mismos los encargados de realizar el trabajo de rodaje y edición de vídeo. Las producciones están basadas en textos de autores actuales, también emergentes, cuando no en creaciones colectivas. En esta categoría se ubican tres directores que exhibieron sus producciones en salas teatrales de Madrid: Darío Facal, Raúl del Águila y Javier García Yagüe. Éste último, además, se convierte en referencia del trasvase de algunas producciones emergentes al circuito institucional, siempre en espacios específicos dedicados a la experimentación o la innovación.

Se seleccionaron también tres videoescenistas, profesionales del vídeo que realizan su trabajo en producciones institucionales y comerciales. Estos fueron: Emilio Valenzuela, Álvaro Luna y Joan Rodon.

Asimismo, se seleccionó una escenógrafa, Silvia de Marta, y un diseñador de iluminación, Juan Gómez Cornejo.

3.6.4.4.3. Trayectorias

Gerardo Vera

Director de escena, escenógrafo y director de cine. Nace en Miraflores de la Sierra (Madrid) en 1947. Estudia Filología Inglesa y Literatura en la Universidad Complutense de Madrid. Pronto siente su verdadera vocación y se traslada a estudiar Teatro a la Universidad de Exeter. Comenzó en el cine como escenógrafo, pero su gran conocimiento del medio le lleva a dirigir sus propias películas. Tras una dilatada carrera como escenógrafo y director se pone al frente del Centro Dramático Nacional en 2004. Tres años más tarde, participa con *Divinas palabras* en el Lincoln Centre Festival de Nueva York, una de las instituciones culturales más importantes y exigentes de Estados Unidos. Fue la primera vez que dicho festival programaba una obra en español.

Director del Centro Dramático Nacional del 2004 al 2011. Premio Nacional de Teatro en 1988 por su contribución al desarrollo del teatro y de la ópera en España. Desde 1970 trabaja como escenógrafo, figurinista, director artístico y director de escena.

En su etapa como director del CDN ha dirigido *Divinas palabras* de Valle-Inclán; *Un enemigo del pueblo* de Ibsen; *Rey Lear* de Shakespeare con Alfredo Alcón; *Platonov* de Chéjov; *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht; *Woyzeck* de Georg Büchner y *Agosto* de Tracy Letts con Amparo Baró y Carmen Machi. En teatro ha dirigido, además, *La loba* de Lillian Hellman con Nuria Espert para el CDN; *Yerma* de Lorca para la Compañía Cristina Hoyos (Théâtre National de Chaillot, París, 1992); *Azabache* (Expo' 92); *Testamento* de Benet i Jornet para el CDN con Juan Diego (1996); *La Noche XII* de Shakespeare para el Teatro de la Abadía con Carmen Machi y Pedro Casablanc (1996); *Salomé* de Oscar Wilde

para la Compañía Carmen Cortés (Teatro Romano de Mérida, 1997); *Por amor al arte* de Neil LaBute con Maribel Verdú (Teatro Albéniz, 2003).

En ópera ha dirigido *Macbeth* de Verdi con Carlos Álvarez (Teatro Real, 2004); *Il trovatore* de Verdi y *Medea* de Cherubini, ambas para el Festival del Mediterrani de Valencia (Palau de les Arts, 2012) con Violeta Urmana y Zubin Mehta. En 2000 dirigió *Los siete pecados capitales* y *Happy End* de Brecht-Kurt Weill para el Teatro de la Zarzuela con Julia Migenes y *La Voz Humana* de Cocteau-Poulenc con Cecilia Roth y Felicity Lott.

En cine ha dirigido *La otra historia de Rosendo Juárez* (1990) de Borges, escrita con Fernando Fernán-Gómez; *Una mujer bajo la lluvia* (1992); *La Celestina* con guión de Rafael Azcona (1994); *Segunda piel* (2000) y *Deseo* (2003): En dichos largometrajes ha contado con actores como Antonio Banderas, Penélope Cruz, Maribel Verdú, Ariadna Gil, Norma Aleandro, Ángela Molina, Imanol Arias o Javier Bardem.

Como escenógrafo y figurinista ha participado en obras de teatro como *El jardín de los cerezos* de Chéjov dirigida por José Carlos Plaza (1986); *5 Lorcas* dirigida por Lindsay Kemp y Lluís Pasqual (Premio de la Crítica a la mejor escenografía 1986), ambas para el Centro Dramático Nacional; *El balcón* de Genet dirigida por Lluís Pasqual (Théâtre Odéon de París, 1991); *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Lorca dirigida por José Luis Gómez (Premio ADE a la mejor escenografía, 1991); *Hamlet* de Shakespeare dirigida por José Carlos Plaza (1989); *El trío en mi bemol* de Eric Rohmer dirigida por Fernando Trueba (1990, CDN). En ópera ha desarrollado su actividad como escenógrafo en *Carmen* de Bizet con dirección de Pilar Miró para el Teatro de la Zarzuela; *Macbeth* de Verdi con dirección de José Luis Alonso para el Teatro de la Zarzuela; *L'elisir d'amore* de Donizetti, *Woyzeck* de Alban Berg y *Lulú* de Alban Berg con dirección de José Carlos Plaza para el Teatro de la Zarzuela; *Carmen* de Bizet con dirección de Nuria Espert y Zubin Mehta (Royal Opera House, Covent Garden, Maggio Musicale de Florencia y Dorothy Chandler Pavillion en Los Angeles); *Amor de Perlimplín* y *El rey de Harlem* con dirección de Manuel Gutiérrez Aragón (La Fenice de Venecia). Asimismo, ha desarrollado su trabajo escenográfico en ballet en obras como *Fuego* con la compañía Antonio

Gades-Carlos Saura, para el Théâtre du Châtelet de París, y fue director artístico de todos los programas de *Viaje con Nosotros* de Javier Gurruchaga para TVE. En cine, como director artístico y figurinista, ha trabajado en largometrajes como *Tasio* de Montxo Armendáriz (Concha de Oro del Festival de San Sebastián); *La noche más hermosa* y *La mitad del cielo* (Concha de Oro del Festival de San Sebastián) de Manuel Gutiérrez Aragón; *Los Pazos de Ulloa* de Gonzalo Suárez (mejor diseño de vestuario RAI); *El amor brujo* de Carlos Saura-Antonio Gades (Goya 1986 al mejor decorado y mejor vestuario); *Sé infiel y no mires con quién* de Fernando Trueba; *El Dorado* y *La noche oscura* de Carlos Saura; *Berlin Blues* de Ricardo Franco; *El rey del río* de Manuel Gutiérrez Aragón (Oso de Oro del Festival de Berlín); *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba (Goya a la mejor dirección artística y Oscar a la mejor película en lengua no inglesa) y *El caballero Don Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón.

Carles Alfaro

Director de teatro español y fundador de la compañía teatral Moma Teatre en 1982. Es también actor, adaptador, escenógrafo y diseñador de iluminación. Se forma como actor en Valencia, Madrid, Oslo, Nueva York, y se diploma en dirección en Londres.

Con su compañía Moma Teatre produce espectáculos en los que desarrolla su faceta de director, actor, escenógrafo y diseñador de iluminación, que le hacen merecedor del Premio de Teatre de la Generalitat Valenciana, de la Crítica y de diferentes asociaciones, a la mejor dirección en 1993, 1995, 1996, 1998, 2001 y 2003, así como de diferentes premios a la mejor iluminación y escenografía de espectáculos con obras como *El caso Woyzeck*, *Cándido*, *La lección* y *Nacidos culpables*. En 1997, dota a su compañía de un espacio teatral en Valencia, el Espai MOMA, y comienza, a su vez, una colaboración estrecha en proyectos con el Teatro de la Abadía.

En 2003 obtiene el Premio Max a la mejor escenografía por *La caída* y es declarado finalista a la mejor dirección por la misma obra. En paralelo a su labor en el Espai Moma, a partir de 2002, inicia su colaboración con el Teatre Nacional de Catalunya y el Teatre Lliure en Barcelona, como director de escena y diseñador

de espacios escénicos y de iluminación. A partir de las divergencias con el gobierno autonómico se desencadena el cierre del Espai Moma en 2004 por decisión propia de la compañía. Desde entonces Carles Alfaro dirige principalmente para teatros de fuera de la Generalitat Valenciana, como el Teatro de La Abadía, el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Teatro Español en Madrid, el Teatre Nacional de Catalunya, el Teatre Lliure y el Festival Temporada Alta de Girona.

En 2010 obtiene el Premio ADE (Asociación Directores de Escena) por *El arte de la comedia*, que también es declarada finalista en los Premio Max. En 2013 regresa a Valencia para dirigir en el teatro Talia. En 2014 obtiene el Premio Max a la mejor dirección por *El lindo Don Diego* y el Premio Max a la mejor adaptación por *L'estranger*.

Darío Facal

Autor y director de teatro. Estudió Dirección y Dramaturgia en la RESAD, Dirección Cinematográfica en New York University y Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Madrid, completando su formación artística en Francia y en Estados Unidos. Es socio fundador de la compañía de teatro Metatarso para la cual ha escrito y dirigido diecinueve espectáculos que han sido representados en diferentes festivales de teatro contemporáneo, a nivel nacional e internacional: *Las Amistades Peligrosas*, *La vida imaginaria de Bonnie & Clyde*, *Breve Cronología del Amor*, *Theatre no More*, *Madrid Laberinto XXI*, *La pesadilla de Kepler*, *Kellogg's Politik* y *Morfología de la Soledad*, entre otros.

Ha dirigido también textos de Heiner Müller, Caryl Churchill, Jean Genet y Jean Luc Lagarce. Ha publicado tres libros de poesía y seis piezas teatrales. Ha dirigido varios cortometrajes. Es coach de actores, profesor de interpretación y fundador y director de la escuela de teatro “Estudio Work in Progress”.

Asimismo, ha desarrollado actividad docente en escuelas y universidades como el Instituto Europeo di Design (IED), la Universidad Complutense de Madrid (UCM), el Centro de Nuevos Creadores (CNC) y la Escuela Municipal de Cine de Alcorcón (ECA) de la cual fue Rector. Actualmente es director artístico

del showcase internacional “La Ventana del Teatro” que se desarrolla en el marco del Festival Surge Madrid.

Raúl del Águila

Actor, director de teatro, editor, realizador audiovisual y videoartista nacido en Lima (Perú) y nacionalizado español. Ha participado en diversas propuestas escénicas en España, Perú, Chile, Portugal y Holanda. Fundador en 2006 de la compañía teatral Simbiontes.

Entre sus puestas en escenas como director destacan *Tráeme tu amor* (Lima, 2000), *Entre las hojas* (Casa de América, Madrid, 2003), *Carne de cañón* (Sala Margarita Xirgu, Alcalá de Henares, 2004), *Mnemosina 0* (Performance, Ámsterdam, 2005) y *Delirios* (Sala Ítaca, Madrid, 2007). Su poética escénica se caracteriza por la búsqueda de la integración del teatro y el audiovisual, aspecto éste último del que, por su formación como editor y realizador de vídeo, también se ocupa.

Como realizador audiovisual ha dirigido el cortometraje de ficción *Olvidar* (Lima, 2001) y las videocreaciones *Dogfood* (2007), *Violencia de género* (2008), *Homo sapiens* (2008) y *La marcha*, ésta última obtuvo en 2008 el primer premio *Piezas Music*, concedido por la Casa Encendida. Su trabajo como videoartista se caracteriza por la indagación recurrente en el tema de la violencia, cualquiera que sea su origen, y en la intensidad de la imagen.

Se tituló en la Pontificia Universidad Católica del Perú en la especialidad de Lingüística Hispanoamericana y Literatura Hispanoamericana en 1995 y realizó estudios teatrales en la Escuela de Teatro de la PUCP. En 2002 se tituló en la especialidad de Dirección Cinematográfica y Realización de Televisión en la Escuela Superior de Artes del Espectáculo TAI de Madrid.

Javier García Yagüe

Director teatral. Nace en Sevilla en 1961. Es licenciado en Ciencias de la Información, rama de Imagen y Sonido, por la Universidad Complutense de Madrid y titulado en Psicología Social por la Escuela de Psicología Social Pichón-Riviére de Madrid. Ha asistido, entre otros, a cursos de dirección teatral

impartidos por Raúl Serrano y Antonio Malonda, así como de interpretación teatral impartido por Ángel Ruggiero. En 1986 participa en la creación de la Cuarta Pared (sala de teatro, teatro escuela y compañía de teatro ubicada en Madrid) y es director de la misma desde 1991. En ella desarrolla la mayor parte de su actividad como dramaturgo, director escénico y profesor. Es miembro de la Comisión de Lectura del Centro Dramático Nacional de Madrid desde 2005.

Es coautor y director de la *Trilogía de la juventud*, que comprende las obras: *Las manos* (1999), *Imagina* (2001) y *24/7* (2002) con Yolanda Pallín y José Ramón Fernández; *Café* (2005) con Luis García-Araus y Susana Sánchez; y *Rebeldías posibles* (2007) con Luis García-Araus. Asimismo, ha dirigido los siguientes espectáculos: *Malinche*, de Inés Margarita Stranger (Aula Complutense de Teatro, 1994); *Río negro*, de Ángel Solo (Compañía Cuarta Pared, 1994); *Salvia*, de Antonio Onetti (Compañía Cuarta Pared, 1995); *Acera derecha*, de Rodrigo García (Compañía Cuarta Pared, 1996); *Nunca dije que era una niña buena*, de Gustavo Ott (Compañía Cuarta Pared, 1996); *Más ceniza*, de Juan Mayorga (Teatro Nacional Juvenil de Venezuela, 1998); *Cámara lenta*, de Eduardo Pavlovski (Compañía Teatro de Sintra, 2000); *La persistencia de la imagen*, de Raúl Hernández (Centro Dramático Nacional, 2005); *Cruel y tierno*, de Martin Crimp (Centro Dramático Nacional, 2006). Como director de espectáculos de teatro infantil ha realizado el montaje de las obras: *El secuestro de la bibliotecaria*, de Margarita Sánchez (Compañía Cuarta Pared, 1996); *Hormigas sin fronteras*, de Margarita Sánchez (Compañía Cuarta Pared, 1997); *Panzarriba y Panzabajo*, de Luis García-Araus (Compañía Cuarta Pared, 2005).

Ha recibido los siguientes premios: El Ojo Crítico de Teatro 1999; Premio La Celestina 1999; Premio Max al Mejor Productor Privado de Artes Escénicas 2000; Premio al Mejor Montaje del 2001 según los lectores de El País de las Tentaciones; Premio de la Crítica Teatral de Valencia como Mejor Espectáculo de la temporada 2001-2002; y Premio Max al Mejor Autor Teatral 2002.

Álvaro Luna

Videoescenista. Nacido en Madrid en 1977, estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid y se tituló como

Realizador de Audiovisuales y Espectáculos por el Instituto Oficial de Radio y Televisión de RTVE.

Trabaja desde 1999 en diferentes campos de la creación audiovisual como el cine, el documental y el videoarte. Es uno de los pioneros en el trabajo en videoescena e investiga durante los diez últimos años en la inclusión del vídeo y la proyección en espectáculos de ópera, teatro y danza como disciplina particular y autónoma en el terreno de las artes escénicas. Actualmente es el responsable de la sección de Videoescena de la AAI (Asociación de Autores de Iluminación).

Colabora como videoescenista con directores como Gerardo Vera, Mario Gas, Lluís Pascual, Alex Rigola, Tomaž Pandur, Ernesto Caballero, José Carlos Plaza, Emilio Sagi, José María Pou, Georges Lavaudant, Sergio Renan, Miguel del Arco, José Luis Gómez, Luis Olmos, Carles Alfaro, Luis Bermejo, Nacho García, Laila Ripoll, Carol López, Josep María Mestres, o el coreógrafo Enrique Cabrera. Entre sus trabajos videoescénicos destacan *El cojo de Inishmann*, *Agosto*, *La loba*, *Madre Coraje y sus hijos*, *Platonov*, *Divinas Palabras*, *Rey Lear* y *Un enemigo del pueblo* dirigidas por Gerardo Vera (CDN); *La Caída de los Dioses* dirigida por Tomaž Pandur (Matadero Madrid); la ópera *Ascenso y Caída de la ciudad de Mahagonny*, el musical *Follies* de S. Sondheim, *Un tranvía llamado deseo* y *Muerte de un Viajante* dirigidas por Mario Gas (Matadero y Teatro Español); la ópera *La Flauta Mágica* de Mozart y *La Cenerentola* de Rossini dirigidas por Sergio Renan (Teatro Colón-Buenos Aires); *Doña Perfecta* dirigida por Ernesto Caballero (CDN); *Los créditos de Carlota* de Miguel Mihura dirigida por Mariano de Paco (CDN); *Los hijos de Kennedy* dirigida por J. M. Pou; *Incendios* de Wajdi Mouawad (Fénix-Buenos Aires); *El viaje a ninguna parte* de Fernando Fernán Gómez dirigida por Carol López (CDN); *El triángulo azul* (CDN) y *Paradero Desconocido* dirigido por Laila Ripoll; *El proyecto Youkali* dirigida por Miguel del Arco (Matadero); *Nixon-Frost* dirigida por Alex Rigola (Teatre Lliure); el espectáculo *The Bukowski Project* con Ute Lemper y Mario Gas (Temporada Alta-Elsinor); la ópera *Don Giovanni* dirigida por Lluís Pascual (Teatro Real de Madrid); la ópera *Macbeth* dirigida por Gerardo Vera (Teatro Real de Madrid); las óperas *Trovatore* y *Medea* dirigidas por Zubin Metha y Gerardo Vera (Palau de les Arts- Valencia); la ópera *Hangman, Hangman!*

dirigida por Gustavo Tambascio (Teatro de la Zarzuela); *MacbethLadyMacbeth* dirigida por Carles Alfaro (Matadero); *Splendi's* dirigida por José Carlos Plaza (CDN); *La Paz Perpetua* de Juan Mayorga dirigida por José Luis Gómez (CDN); *Play Strindberg* dirigida por Georges Lavaudant (Teatro de la Abadía); *Concierto Conmemorativo 150 años del Teatro de la Zarzuela* dirigido por Luis Olmos (Teatro de la Zarzuela); el espectáculo *Rosso* en Nápoles con Rafael Amargo y Mario Gas (Leuciana Festival-Elsinor); *La voz humana-la voix humaine* dirigida por Gerardo Vera (Teatro de la Zarzuela); *Roberto Zucco* dirigida por Lluís Pascual (CDN); *Electra* dirigida por Ferrán Madico (Teatro Español- Teatro Romano de Mérida); *Nubes y Constelaciones* creadas por Enrique Cabrera (Aracaladanza-Teatro de la Abadía); *La Colmena científica o el café de Negrín* dirigida por Ernesto Caballero; *Goya y Bailando mi tierra* con la coreografía de Miguel Ángel Berna (Compañía Residente de Zaragoza); *Cara de Plata* de Valle-Inclán dirigida por Ramón Simó (CDN); *Gorda* de Neil Labute dirigido por Tamzin Townsend (Ver Teatro); *Septiembre Sinfónico* con el pianista Lang Lang y Tomatito (OCNE) y *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara con el escenógrafo Xose Manuel Castanheira y la directora María Ruiz (Compañía Nacional de Teatro Clásico).

Como realizador dirige cortometrajes y documentales, como *25 años de libertad en el cine español* (2003) y *Arte Sella, un museo al abierto* (2005), premio BrixenArt en el Brixen Art Film Festival de Bresanone (Italia). Ha realizado también el diseño de videoescena y la ayudantía de dirección para las galas de nueve ediciones del Festival de Cine de Málaga, dos ediciones del Festival de Cine Español de Tánger (Marruecos) y del Documenta Madrid en 2008, 2009 y 2010 y la videoescena de la gala de los Premios Max 2014.

Emilio Valenzuela

Videoescenista, especializado en la creación de contenido de vídeo tanto de imagen real como virtual, incorporando la técnica de *projectionmapping* al espectáculo teatral. Licenciado en Escenografía en la RESAD en el 2003. Después de trabajar como diseñador independiente en escenografía e iluminación en espectáculos de pequeño formato, trabaja como ayudante del escenógrafo Ricardo

S. Cuerda durante un año en los proyectos: *Rigoletto*, *Dónde pongo la cabeza*, *Ítaca*, *Cuando era pequeña* y *El Sueño de una noche de verano*. A partir del 2007 se incorpora al departamento de escenografía de la empresa 3DScenica desarrollando funciones de diseñador de escenografía y delineante para grandes eventos, musicales y espectáculos teatrales (destacan el musical *El Rey de Bodas*, proyecto de adaptación del musical *Sonrisas y Lágrimas* y el concierto de *Innocence*). En este período donde empieza a trabajar realizando proyectos virtuales de infoarquitectura aplicados al mundo del espectáculo. A finales del 2008 retoma su trayectoria como técnico de iluminación y diseñador independiente adentrándose en el diseño de contenidos visuales para espectáculos. Desde el año 2010 destacan sus trabajos de vídeo, como diseñador o creador de contenidos para otros artistas, en espectáculos: *Pingüinas* dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente; *Mar i Cel* dirigido por Joan Lluís Bozzo; *Como gustéis* dirigido por Marco Carnita; *Un enemigo del Pueblo* dirigido por Miguel del Arco; *Misántropo* dirigido por Miguel del Arco; *Dalí versus Picasso* dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente; *Cenizas* dirigido por Chevi Muraday; *Hoy no me puedo levantar. Revolución* dirigido por David Ottone; *Titanium* espectáculo del Nuevo Ballet Español; *Iolanta* para la Ópera para el Theatre National de Nancy; *Juegos Olímpicos Centroamericanos 2013*; *Navidades en el Price 2012* dirigido por Rob Tannion; *Naturaleza muerta en una cuneta* dirigido por Adolfo Fernández; *Babel* dirigido por Tamzin Townsend; *My Fair Lady* dirigido por Jaime Azpilicueta; *Münchhausen* dirigido por Salvador Bolta, y *Macbeth* dirigido por Helena Pimenta.

Joan Rodón

Videoescenista. Cursó estudios de realización y edición de vídeo y retoque fotográfico. En el año 2000 ingresa como responsable de vídeo de la compañía La Fura dels Baus, donde lleva a cabo numerosos proyectos con amplio contenido audiovisual. Entre los más destacados figuran *La Metamorfosis* de Franz Kafka estrenada en Japón en 2005 y en el Teatro María Guerrero del Centro Dramático Nacional en 2006; *La Sinfonía Fantástica de Héctor Berlioz* en el Teatro Massimo di Palermo; *Naumaquia I*, *Naumaquia II* y *Mátria*, representadas en el barco-

teatro Naumon por el mar Mediterráneo; *La Hija del Cielo*, ópera estrenada en Las Palmas de Gran Canaria en 2007; y *Boris Godunov* estrenada en el Teatre Nacional de Catalunya en 2008 y en el Teatro María Guerrero del Centro Dramático Nacional en el mismo año. En 2009 presentó la ópera *L'Árbore di Diana*, dirigida por Francisco Negrín en el Gran Teatre del Liceu. También con Francisco Negrín dirigió el contenido audiovisual de las óperas *Una Cosa Rara* de Vicente Martín i Soler y *Salomé* de Richard Strauss, estrenadas las dos en el Palau de les Arts de Valencia. El mismo año presentó el espectáculo *Dunas* codirigido por la bailaora María Pagés y el bailarín y coreógrafo Sidi Larbi Cherkaoui.

En 2010 colabora con el artista multidisciplinar Frederic Amat en el oratorio *Maddalena ai Piedi di Cristo de Caldara* presentado en el Teatro Arriaga de Bilbao y en el espectáculo *Ki* dirigido por Amat y coreografiado por Cesc Gelabert. Vuelve a trabajar con María Pagés en el espectáculo *Mirada*, estrenado en Tokio. En 2011 sigue su trabajo junto a Amat en el proyecto *Forja*, película inspirada en el edificio de La Pedrera de Antoni Gaudí y realiza las proyecciones del espectáculo *El Comte Arnau* en el Teatre Nacional de Catalunya. En 2012 estrena el musical *My Fair Lady*, producción de Stage Entertainment, en el Auditorio de Tenerife y los espectáculos *Naturaleza Muerta en una Cuneta* en el Centro Dramático Nacional y *Babel* en el teatro Marquina de Madrid. En 2013 presenta la ópera *Iolanta*, dirigida por David Hermann, coproducción del Teatro de la Ópera de Metz y la Ópera National du Lorraine en Nancy y los espectáculos *Deseo* y *Misántropo* del director Miguel del Arco. En 2014 estrena la ópera *Thaïs* de Massenet en el Theater Bonn bajo la dirección de Francisco Negrín, el espectáculo *Un Enemic del Poble* de Miguel del Arco en el Teatre Lliure, el musical *Mar i Cel* de la compañía Dagoll Dagom y *Desig a la Deriva* de Sol Picó en el museo MACBA de Barcelona. Actualmente prepara la producción *Agrippina* de Händel para el Festival Internacional de música barroca de Händel en Göttingen dirigida por Ralf Pleger.

Silvia de Marta

Escenógrafa, vestuarista teatral y traductora de alemán. Realizó el Master de Teatro en la Academia Internacional de verano de la Universidad Mozarteum

(Salzburgo, Austria, 2002) y el curso de Escenografía y Vestuario Teatral en la Universität der Bildende Künste de Dresde, Alemania entre 1998 y 1999. Asimismo es Licenciada en Ciencias de la Comunicación Visual y Auditiva por Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Desde 2012 es profesora del Master de Escenografía en la Escuela Universitaria TAI.

Como escenógrafa y vestuarista destaca su trabajo en obras teatrales como *Punk Rock* de Simon Stephens con dirección José Luis Arellano (La Joven Compañía, 2014); *Don Juan en Alcalá* con dirección Carlos Aladro (2014); *Selección Natural* de Lola Correa con dirección Eduardo Alonso (Teatro do noroeste/Teatro de la Estación, 2014); *Oficio de tinieblas* de J. R. Morales y dirección de Salva Bolta (Centro Dramático Nacional, 2014); *El señor de las moscas* en versión de José Luis Collado y dirección de José Luis Arellano (La joven Compañía, 2014); *Sobre algunas especies en extinción* de José Ricardo Morales y dirección de Aitana Galán (Centro Dramático Nacional, 2014); *La corrupción al alcance de todos* de J. R. Morales y dirección de Víctor Velasco (Centro Dramático Nacional, 2014); *Fuenteovejuna* de Lope de Vega con dirección de José Luis Arellano (La joven Compañía, 2013); *Sigue la tormenta* de Enzo Cormann y dirección de Cristina Yáñez (Teatro de la Estación, 2013); *Cuerdas* de Bárbara Colio con dirección de Fefa Noia (Los Lunes S. L., 2013); *Mitad y Mitad* de Pep A. Gómez (Pentación, Teatro de La Latina, 2012); *Los cuerpos perdidos* de José Manuel de Mora y dirección de Carlota Ferrer (Sala Triángulo, 2011); *Julio César* en versión de Fernando Sansegundo y dirección de Francisco Vidal (El Laberinto, Teatro Galileo, 2011); *Los cuerpos perdidos* de José Manuel de Mora con dirección de Carlota Ferrer (Sala Triángulo, 2011); *La alegría de vivir* de José Ramón Fernández y dirección de Francisco Vidal, (El Laberinto, Teatro Galileo, 2011); *Mein Kapital* con dirección de Cristina Yáñez (Teatro de la Estación, 2011); *El amor enamorado* de Lope de Vega con dirección de Fefa Noia (Corral de Comedias de Alcalá, 2011); *Wild, wild, Wilde* de José Ramón Fernández y dirección de Fefa Noia (Sala Triángulo, 2011); *Gárgaras* dirigida por Javier Yagüe (Sala Cuarta Pared, 2011); *Destino*, espectáculo de danza teatro dirigido por Javier Yagüe (Sala Cuarta Pared, 2010); *Flotando en el*

espacio, escrita y dirigida por Luis Miguel González Cruz (Teatro del Astillero, 2010); *Fígaro* de José Ramón Fernández y dirección de Paco Vidal (Cía. William Layton, 2010); *Romeo y Julieta* de Shakespeare con dirección de Paco Vidal (Cía. William Layton, 2010); *El coloquio de los perros* de Cervantes con dirección de Fefa Noia (Corral de Comedias de Alcalá, 2009); *La Lección* de Ionesco con dirección de J. M. Gual (Teatro Español, 2009); *Adentrolacasafuera*, escrita y dirigida por Javier Gutiérrez y Laura Villegas (Inédita, Bogotá, Colombia, 2008); *Music Hall* de Jean-Luc Lagarce con dirección de Luis Miguel González Cruz (Teatro del Astillero, 2008); *Medea, Usted decide* de Joan Espasa y dirección de J. Almendros (Dekomikón, 2008); *Treinta grados de frío* de José Ramón Fernández y dirección de Luis Miguel González (Teatro Astillero, 2007); *Prohibido besar* de Ángeles González Sinde con dirección de Fernando Soto (2007); *Un momento dulce* de José Ramón Fernández y dirección de Luis Bermejo (2006); *Informe para una academia* de Kafka con dirección de José Luis Gómez (Teatro de la Abadía, 2006); *Stand del Planetario* de Madrid (Ayuntamiento de Madrid, 2005); *Kick*, musical de Marina Meinander con dirección de Sabine Loew (Teatro Estatal de Greifswald, Alemania, 2005); *Hubert wants to go out*, coreografía y dirección de Estefanía Miranda Rojas (Sala Dock 11, Berlín, Alemania, 2004); *Los dramas de las princesas* de E. Jelinek y dirección de Sabine Loew (Teatro Wolfgang Borchert Münster, 2004); *Solaris* de S. Lem con dirección de S. Reifenrath (Teatro Kampnagel de Hamburgo, 2003); *La Sang* de Sergi Belbel con dirección de S. Lietzow (Teatro Nacional de Weimar, 2001); y *La familia Schroffenstein* de H. V. Kleist (Teatro Thalia de Halle, Alemania, 2000).

Como ayudante de escenografía y vestuario ha colaborado con escenógrafos como Gerardo Vera, Max Glaenzel, Carles Cugat y Quim Roy.

Juan Gómez Cornejo

Se dedica a las artes escénicas como diseñador de iluminación y director técnico de varias instituciones teatrales desde 1982. En 2012 le fue otorgado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de España el Premio Nacional de Teatro.

Su trabajo en el diseño de iluminación ha sido galardonado también con diversos Premios Max por la SGAE en distintas convocatorias: *Madre coraje*

(2010), *Barroco* (2008), *Divinas palabras* (2007), *Infierno* (2005) y *Panorama desde el puente* (2002). Con la obra *Barroco* consiguió también en 2009 el Premio Rogelio Egusquiza de la ADE (Asociación de Directores de Escena).

En su dilatada trayectoria ha trabajado a las órdenes de directores como Adolfo Marsillach, Francisco Nieva, José Luis Alonso Mañez, José Luis Gómez, Miguel Narros, Mario Gas, Gerardo Vera, Irene Papas, Guillermo Heras, Daniel Veronese, Claudio Tolcachir y Tomâz Pandur. Sus espectáculos han sido producidos por instituciones públicas y privadas como el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Ballet Nacional, el teatro Real, el Teatro de la Zarzuela, el Liceu, Centro Andaluz del Teatro, Teatro de la Abadía, Tentación, Focus y Andrea Dorico.

Entre su trabajos más reciente cabe destacar el diseño de iluminación de *El veneno del Teatro* y *Un tranvía llamado deseo* dirigidas por Mario Gas; *La loba* y *Woyzeck* dirigidas por Gerardo Vera; *Todos eran mis hijos* dirigida por Claudio Tolcachir; *Hamlet*, *La caída de los dioses* y *Guerra y paz* dirigidas por Tomâz Pandur; *Antígona* dirigida por Rubén Ochandiano y *La amante inglesa* dirigida por Natalia Menéndez.

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

4.1. La Observación Participante

4.1.1. Descripción de la observación

Sesión 1

6 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Introducción de cámaras de vídeo y proyección de imágenes	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 2. Sesión 1 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

En el espacio de trabajo hay instalada una mesa de luces y sonido, un reproductor de vídeo, un reproductor de sonido, una mesa de mezclas, dos proyectores de vídeo, éstos instalados en el suelo, y dos cámaras de vídeo situadas sobre dos trípodes. Una enorme pantalla central al fondo del escenario. Iluminación de trabajo (ver imágenes 11 y 12).

La primera sesión comienza con una breve presentación a cargo del director artístico del ETC (Espacio Teatro Contemporáneo) Borja Ortiz de Gondra. Se da la bienvenida a los integrantes del equipo de trabajo que será dirigido por el director de escena Raúl del Águila. La intención es ubicar el

proceso creativo dentro del mapa global de los distintos laboratorios que la sala Cuarta Pared está llevando a cabo.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 3. Primera parte de la Sesión 1 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

El director comienza estableciendo los ejercicios iniciales de calentamiento y concentración que se repetirán en todas y cada una de las sesiones. La iluminación es suave. Los participantes se tumban en el suelo y, en completo silencio, controlan la respiración buscando una relajación creativa.



Imagen 11. Equipo de trabajo. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

A la orden del director abren los ojos y realizan suaves movimientos, pero continuos y fluidos. Poco a poco, se incorporan y los movimientos se vuelven más dinámicos, buscando giros de articulaciones y desbloqueando la columna. En un momento dado, se incorporan imaginarios disparos que hacen que los cuerpos se estremezcan. Tras una nueva indicación se aumenta la energía y se sincroniza la dinámica del grupo.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 4. Segunda parte de la Sesión 1 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.



Imagen 12. Los dos proyectores están situados en el suelo. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

Los dos proyectores, instalados en el suelo, son conectados. El trabajo no se realiza con proyección de imágenes, sino con la luz que emiten ambos proyectores. Los participantes realizan un trabajo de juego e integración con las sombras que proyectan sus cuerpos bajo la luz de los proyectores. El director les pide que interactúen con las sombras propias y las de los otros. Se dan las siguientes variaciones:

- a) Con la sombra propia
- b) Con la sombra de un compañero
 - En parejas, trabajando abrazos
 - En parejas, trabajando rechazos
 - En parejas, trabajando abrazos y rechazos alternativamente (los personajes de Stanley y Alice)
 - En pareja, trabajando danza de tortura (los personajes de carcelero y torturado)
 - En pareja, trabajando traslado de hombre herido (Periodista y torturado)
- c) Todos los participante, trabajando la marcha que abrirá y cerrará la escenificación.

Observación	Variables 1	Variables 2
Introducción de cámaras de vídeo y proyección de imágenes	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 5. Tercera parte de la Sesión 1 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Trabajo de improvisación de los actores que interpretan a Stanley y Alice. Aparecen sentados frente a sendas cámaras sobre trípodes, a la que se dirigen para hablar entre ellos, simulando una conversación a través de un videochat. La pantalla aparece dividida en dos mitades, que corresponden a la señal de cada uno de los proyectores. Se proyectan las imágenes de ambos registradas en directo.

Sobre ambas imágenes se trabajan efectos: ralentizaciones, aceleraciones, mosaico y deformaciones sobre las siguientes acciones:

- a) Esperan que el otro se conecte durante largo tiempo
- b) Se conectan y se reclaman la espera
- c) Hablan en la intimidad de sus respectivos espacios, pronunciando frases tiernas y de contenido sexual.
- d) Discuten y se calman
- e) Discuten y llegan al extremo

En una segunda fase, los actores que interpretan a los periodistas improvisan sobre las imágenes de los dos intérpretes mencionados, proyectadas en directo. Primero gestualmente. Luego, alternando consignas verbales a voz en grito contra la guerra.

Finalmente, una de las periodistas, como si estuviese en una de las manifestaciones del “No a la guerra” de Madrid habla delante de la cámara dando cuenta del suceso. Sin embargo, no aparecen imágenes en la pantalla. La recomendación del director es que evite cualquier tinte ideológico en el discurso verbal y se acerque a la neutralidad periodística. El otro reportero, situado imaginariamente en otro lugar (Irak) da cuenta de lo que ocurre en el campo de batalla. El director le propone que termine verbalizando un “No a la guerra” como si se tratase de un spot publicitario.

Sesión 2

7 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Proyección de imágenes grabadas	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio Tiempo	
Puesta en común	Proceso	Puesta en escena

Tabla 6. Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Como en la sesión anterior, en el espacio de trabajo hay instalada una mesa de luces y sonido, un reproductor de vídeo, un reproductor de sonido, una mesa de mezclas, dos proyectores de vídeo, éstos instalados en el suelo y dos cámaras de vídeo situadas sobre dos trípodes. Una pantalla central al fondo del escenario. Iluminación de trabajo.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 7. Primera parte de la Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Ejercicios de relajación y concentración.

Tras realizar una sesión de estiramientos, el director dispone a los participantes por parejas y les propone moverse por el espacio alternando tres niveles en el movimiento: bajo, medio y alto, de forma que siempre haya una pareja que se muevan en suelo, otra en un nivel medio y la tercera en un nivel alto. A la voz de “stop” las tres parejas paralizan sus movimientos, quedando como estatuas vivientes. A la voz de “acción” las tres parejas deben cambiar de movimiento de forma radical, generándose una velocidad inesperada. El director

afirma que esto podría ser la reacción a la caída de una bomba en las inmediaciones o a un ametrallamiento.

A continuación, los participantes realizan una marcha sincronizada y ralentizada, como a cámara lenta. Apoyan lentamente el pie, comenzando por el talón y realizando el apoyo completo a cada paso con la misma lentitud. Caminan en diferentes direcciones (ver imagen 13).



Imagen 13. Ejercicios de sincronización con proyección de sombras. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

Contenido observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 8. Segunda parte de la Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se conectan los dos proyectores. Cada uno de ellos proyecta un haz de luz sin imágenes que divide la pantalla en dos mitades, separadas por una línea sin luz en la intersección de las mismas.

El director sitúa a tres de los intervinientes en una de las mitades y a los otros tres en la otra para que realicen el trabajo de interacción con sus respectivas sombras y con las de sus compañeros. En la unión de las dos pantallas, las sombras que proyectan los cuerpos desaparecen. A la orden del director, salen dos actores de cada lado para unirse en el centro. Cuando esto ocurre salen otros dos y así sucesivamente, manteniendo las pautas de movimiento del inicio del ejercicio. En la línea de intersección de las pantallas, las sombras desaparecen o se mezclan fragmentos de unas con otras, construyendo figuras imposibles.

Los intervinientes, ahora en parejas, improvisan secuencias de movimientos de dos maneras:

- a) Frontal, en la que, situados delante del foco de luz, proyectan sombras que se mezclan en la intersección de la pantalla.
- b) Especular, situados los dos intervinientes frente a frente a modo de espejo y proyectando sombras de brazos que se unen al desaparecer las manos en la intersección o cuerpos que se convierten en uno.

El director sugiere al técnico de iluminación y vídeo la posibilidad de probar, más adelante, este ejercicio con una proyección de una sombra grabada en movimiento y proyectada en una de las mitades mientras en la otra se proyecta una sombra real surgida en la proyección de luz en directo.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes grabadas	Personaje y acción Espacio	

Tabla 9. Tercera parte de la Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se producen las siguientes acciones:

- a) La pantalla muestra una edición de imágenes de de la manifestación del “No a la guerra” de Madrid. Los tres participantes que interpretan a los dos periodistas y el camarógrafo realizan improvisaciones, trabajando con la composición espacial, buscando su integración con el espacio mostrado en la pantalla, como si estuvieran cubriendo el acontecimiento. Primero a través de las sombras proyectadas por los propios participante y, posteriormente, a través de sus propios cuerpos. Uno u otro caso depende de la distancia en la que se coloquen respecto al foco de luz del proyector. A menos distancia, corresponde una sombra mayor.
- b) La pantalla, dividida ahora en cuatro mitades, muestra imágenes de archivo de la entrevista realizada al presidente José María Aznar, en la que ésta afirma que en Irak hay armas de destrucción masiva. A la derecha de la imagen de Aznar, proyectada simultáneamente dos veces, se han reservado sendos espacio para la incorporación de los participantes. Los periodistas y el cámara improvisan tres escenas diferentes:
 - En la primera llenan los espacios de silencio que deja Aznar en su discurso con interpelaciones verbales, como si establecieran un diálogo con él.
 - En la segunda, unos dan argumentos racionales a favor y otros en contra del discurso de Aznar.
 - En la tercera y última los periodistas discuten acaloradamente sobre las opiniones emitidas en el vídeo, desembocando en gritos ininteligibles que resuenan sobre las imágenes proyectadas.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 10. Cuarta parte de la Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Los actores que interpretan a los personajes de Stanley y Alice se colocan de pie delante de las dos cámaras sobre trípodes, que registran sus imágenes para proyectarlas en directo sobre la pantalla central dividida en dos mitades. Se procede bajo dos premisas que explica el director:

a) Los dos actores deben trabajar la espera antes de la conexión del videochat mientras el técnico de vídeo improvisa diferentes efectos sobre sus rostros y cuerpos proyectados. También introduce una música instrumental y repetitiva.

Los efectos son los siguientes:

- Mosaico
- Reduplicaciones
- Efectos de positivado fotográfico
- Efectos de color

b) Sobre las imágenes de discusión y pelea entre los dos actores, cada uno delante de su cámara, un tercer participante improvisa un rap sobre la guerra.

Observación	Variables 1	Variables 2
Puesta en común	Proceso	Puesta en escena

Tabla 11. Quinta parte de la Sesión 2 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Como cierre de la sesión el director propone realizar una conversación de grupo en la que cada participante exprese sus ideas, sensaciones, opiniones y recuerdos sobre la guerra de Irak. El objetivo, según se pone de manifiesto, es generar un imaginario común que abra las puertas a su posible utilización en la puesta en escena si así se requiriese. Efectivamente, durante la puesta en común ninguno de los participantes habla de sus personajes ni de ningún elemento concreto de la obra, sino que se manifiestan opiniones y, sobre todo, sensaciones, en torno al tema expuesto. El director actúa de moderador, dando la palabra y planteando temas.

Sesión 3

8 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes grabadas	Personaje y acción Espacio	
Puesta en común	Proceso	Puesta en escena

Tabla 12. Sesión 3 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La disposición de los elementos técnicos es la misma que en la sesión anterior.

Contenido observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 13. Primera parte de la Sesión 3 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Ejercicios de relajación y concentración en suelo. Posteriormente, de pie, los participantes trabajan ejercicios de control de paso. Todos caminan sobre el escenario intentando sincronizar los movimientos. El director plantea la importancia de conseguir la mencionada sincronización y propone distintas variaciones.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 14. Segunda parte de la Sesión 3 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Los participantes realizan una marcha sincronizando el paso desde la pantalla a la mitad del escenario. La luz de los proyectores (sin contenido icónico) que dan de lleno sobre sus cuerpos proyecta la sombra de éstos en la pantalla. Las sombras se van agrandando a medida que los participantes se acercan al foco luminoso.

Individualmente, los participantes improvisan movimientos relacionados con sus personajes. Sus cuerpos proyectan sombras sobre la pantalla. Alternan distancias respecto al foco luminoso para aumentar o disminuir el tamaño de sus sombras.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes grabadas	Personaje y acción Espacio	

Tabla 15. Tercera parte de la Sesión 3 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La pantalla aparece dividida en cuatro mitades. De izquierda a derecha:

- Espacio en blanco reservado para la introducción del cuerpo del camarógrafo que apunta su cámara a la derecha, hacia la periodista
- Imágenes de archivo de manifestaciones contra la guerra de Irak proyectadas
- Espacio en blanco reservado para la introducción del cuerpo de la periodista que, mirando hacia la cámara, da cuenta verbalmente de las manifestaciones.
- Las mismas imágenes de archivo de manifestaciones de la guerra de Irak proyectadas.

Observación	Variables 1	Variables 2
Puesta en común	Proceso	Puesta en escena

Tabla 16. Cuarta parte de la Sesión 3 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

El director realiza una serie de comentarios sobre la sesión, resaltando la limitación de medios. Sólo disponen de una pantalla central y de dos proyectores. También afirma que están limitados en cuanto al sonido, pues la verbalidad de los personajes no puede ser recogida por micrófonos, al carecer de ellos, para que salgan por los altavoces. Esto solo es posible con la música grabada. Avisa a los participantes también de la necesidad de adaptar su trabajo a las imágenes proyectadas, buscando siempre el sitio idóneo donde deben colocarse para interactuar con ellas, y a las cámaras en directo, que obligan a buscar determinados encuadres, adaptando la posición a ese elemento en principio extraño, según dice, al trabajo interpretativo de una representación teatral.

Sesión 4

9 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio	
Puesta en común	Proceso	Puesta en escena

Tabla 17. Sesión 4 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Los mismos elementos técnicos utilizados en las sesiones anteriores. Se introduce, sin embargo una tercera cámara sobre trípode.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 18. Primera parte de la Sesión 4 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Tras el ya habitual ejercicio de relajación y concentración, se dispone un ejercicio por parejas en suelo. Se ha incorporado una iluminación de sala cálida y tenue. Uno de los miembros de la pareja se impulsa para hacer la vertical y el otro le recoge las piernas y le ayuda a mantenerse. Los dos trabajan el control sobre el eje corporal. Posteriormente, el director introduce un trabajo de agitación corporal al que denomina “danza del viento”. Las pautas son hacer movimientos amplios, precisos, con proyección. El grupo debe encontrar un ritmo común sobre el que trabajar. La calidad del movimiento es la que se requiere para posteriormente trabajar con las sombras: relajado pero intenso. Otra premisa importante es crear movimientos opuestos a la inercia. El objetivo como trabajo grupal es crear entre todos un único organismo, alimentándose de la energía del compañero. Al concluir, utilizando energía conseguida, caminan muy lentamente, recorriendo todo el espacio, teniendo conciencia de los apoyos y del peso al caminar.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 19. Segunda parte de la Sesión 4 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se colocan los dos proyectores, cuyas respectivos haces de luz dividen la pantalla central en dos mitades. Las improvisaciones con sombras se inician con un trabajo individual sobre la proyección de la sombra en la pantalla. Más tarde se añaden ciertos objetos que, según observa el director, definen al personaje y con los que los participantes explorarán individualmente posibilidades de acciones y sombras. Son los siguientes:

- a) Cigarrillo y encendedor: personaje de Alice
- b) Pistola: personaje de Stanley
- c) Micrófono: personaje de periodista
- d) Cámara: personaje de camarógrafo
- e) Camiseta: personaje de torturado
- f) Megáfono: personaje de torturador

Durante la improvisación deben controlar el encuadre de las sombras en la pantalla sin abandonar en ningún momento el objeto. Los movimientos son precisos y abiertos. Se evita el trabajo en suelo.

En una segunda fase, los participantes, que siempre portan sus objetos, se establecen por parejas, manteniendo las mismas premisas de acciones, de la siguiente manera:

- a) Alice (cigarrillo y encendedor) y Stanley (pistola)
- b) Periodista (micrófono) y Camarógrafo (cámara)
- c) Torturado (camiseta) y torturador (megáfono)

Cada pareja trabaja en una de las mitades de la pantalla, primero dos y, finalmente, la tercera. Durante el ejercicio el director señala que es importante ir registrando los hallazgos que interesen, haciendo una selección para volver a probar con ellos en las próximas improvisaciones.

También comienzan a introducir frases del texto dramático. Aleatoriamente, sin una intencionalidad. Los participantes están siempre

pendientes de la composición de las sombras de sus cuerpos proyectadas en las dos mitades de la pantalla.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio	

Tabla 20. Tercera parte de la Sesión 4 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La proyección en directo se recoge a través de tres cámaras sobre trípodes. A diferencia de las sesiones anteriores, los actores se sitúan frente a la pantalla (dividida en dos mitades que corresponden a sendos proyectores), pudiendo acceder al contenido proyectado de las mismas: sus miradas, sus rostros, sus cuerpos, sus gestos, y los de sus compañeros (ver imagen 14).



Imagen 14. Entrenamiento con cámara. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

El director da instrucciones al técnico de vídeo para que introduzca efectos de edición en directo. Son efectos deformantes. También indica a los actores que introduzcan leves movimientos que intervengan en la deformación en directo, produciéndose extrañas formas en la pantalla. Se trabaja con las siguientes agrupaciones de participantes:

- a) Alice, Stanley y el camarógrafo en el centro. Los actores introducen texto aleatoriamente, improvisando también algunos discursos en torno a la espera de la conexión del videochat.
- b) Periodista femenina, periodista masculino (cuyo actor interpreta también al torturado) y torturador. Los periodistas repiten un mismo texto basado en una noticia periodística que da cuenta de estadísticas de muertos y heridos en el lugar del conflicto elaborada por una importante universidad norteamericana: “Un estudio de la universidad estadounidense John Hopkins...” Ambos compiten por dar la primicia. El participante que interpreta al torturador se intercala con ellos para cuestionar lo que dicen, improvisando un discurso crítico: “¿Y quién le da la información a la Universidad esa?”, “¿Acaso ellos están aquí?”. Los periodistas repiten la misma noticia, sobre porcentajes de heridos, muertos y bombas. Finalmente, el torturador, cubriendo las dos mitades de la pantalla, sentencia: “¿Quién tiene una bomba para tirarla sobre la Universidad John Hopkins?”.

Observación	Variables 1	Variables 2
Puesta en común	Proceso	Puesta en escena

Tabla 21. Cuarta parte de la Sesión 4 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Lo participantes realizan un balance sobre la sesión. Muchos de los comentarios que se hacen tienen que ver el juego de sombra y de cómo los objetos han ayudado a definir algunas relaciones entre los personajes, entre éstos y las “sombras” y entre éstas y otras sombras. Sobre el trabajo con el registro y

proyección de imágenes en directo se destaca la necesidad de seleccionar los efectos adecuados al sentido de cada escena propuesto en el texto dramático.

Sesión 5

10 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Grabación de sombras	Proceso	Puesta en escena

Tabla 22. Sesión 5 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

El trabajo se realiza en otro espacio: una sala de ensayos aladaña a la Sala Cuarta Pared. No se cuenta con iluminación teatral, sino con luz fluorescente. Es necesario instalar los equipos. Se decide colocar solamente los dos proyectores y la mesa de edición de vídeo. La proyección se realizará frontalmente sobre la pared blanca del espacio. Los actores aprovechan para realizar ejercicios libres de relajación en suelo y estiramientos. Un nuevo participante se incorpora al trabajo. Se trata de un animador gráfico que toma notas para la realización posterior de ilustraciones en movimiento que serán proyectadas.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena

Tabla 23. Primera parte de la Sesión 5 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se realizan ejercicios de relajación y “visualización positiva” sobre el nuevo espacio. Tras incorporarse del suelo, los participantes caminan lentamente, reconociendo las características del lugar: la luz, las columnas que dividen el espacio. Se establece un ritmo común y se aumenta la velocidad en los desplazamientos. Se juega con distintas intensidades en el ritmo, que va marcando el director. El juego con las intensidades va de valores máximos a otros imperceptibles. Sin dejar de recorrer distintas direcciones en el espacio se mantiene el ritmo grupal. En un momento dado, se conectan los proyectores que iluminan la pared blanca que hace las veces de pantalla mientras continúa el ejercicio.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 24. Segunda parte de la Sesión 5 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

En las improvisaciones con sombras se indica que es necesario recuperar los hallazgos en torno a los objetos. En una primera fase trabajan dos parejas en las dos mitades de la pantalla, compuestas, respectivamente por los personajes de Alice y Stanley (a la izquierda de un hipotético espectador) y periodista y camarógrafo (a la derecha). En una segunda fase, torturado y torturador ocupan las dos mitades de la pantalla. Se procede de la siguiente manera:

a) Alicia y Stanley: Alice continúa con sus objetos, cigarrillo y encendedor. Stanley sostiene un gran tubo de cartón, que utiliza como un arma. En un momento de la improvisación se introduce una silla para Alice, en la que hace equilibrios para no. Los dos establecen un juego de poder, alternándose dominador y dominado. Lo que se percibe es un juego de autodestrucción. El director recuerda a los actores que para la próxima sesión tengan en cuenta que la

acción no es necesariamente con palabras. También pueden contarnos cosas sólo con la acción. Les propone tomar nota sobre lo que han trabajado.

b) Pareja 2: periodista y camarógrafo. Utilizan como objetos los de las sesiones anteriores, micrófono y cámara de vídeo. Para la improvisación, el director ha dado instrucciones para que se introduzca verbalidad funcional periodística como “te tengo” o “estás dentro”. Según avanza el trabajo, los actores utilizan el micrófono y la cámara para establecer una situación erótica: se dan masturbaciones y posturas eróticas. Incorporan juegos infantiles con los cables de la cámara, mezclando la frivolidad de sus actos con la noticia sobre el conflicto.

c) Pareja 3: torturado y torturador. Ocupan dos pantallas. El director le recuerda al torturador que su arma es la palabra con la que tortura a través del megáfono. El torturador construye sonidos de disparos y habla imperativamente. Permanece estático, mientras quien se mueve y retuerce es el torturado. Al final de la improvisación se introduce música y el torturado crea ritmos palmeando su cuerpo y movimientos de rompimiento mientras sus sombras se proyectan.



Imagen 15. Grabación de sombras por parte del director y el animador gráfico. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

Observación	Variables 1	Variables 2
Grabación de sombras	Proceso	Puesta en escena

Tabla 25. Tercera parte de la Sesión 5 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Mientras tiene lugar el trabajo, el director y el animador gráfico graban las sombras proyectadas por los actores (ver imagen 16). Éste último toma notas para desarrollar dibujos que proyectare en las siguientes sesiones. Recibe instrucciones del director en determinados momentos sobre el dibujo de una mira telescópica que proyectar sobre los personajes.

Sesión 6

11 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes grabadas (generadas)	Personaje y acción Espacio	
Puesta en común (con proyección trabajo realizado)	Proceso	Puesta en escena

Tabla 26. Sesión 6 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La sesión tiene lugar en la sala de ensayos, como el día anterior. El equipo está dispuesto de igual forma. Se trabaja con luz fluorescente. El animador gráfico también está presente.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 27. Primera parte de la Sesión 6 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

El director utilizar menos tiempo para los ejercicios de concentración y relajación, puesto que considera –así lo hace saber– que los actores ya están entrenados para conseguir el estado que se requiere para trabajar. Sin embargo, tras los preliminares comienza un trabajo minucioso sobre giros en articulaciones.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 28. Segunda parte de la Sesión 6 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se procede de la siguiente manera:

- a) La pared que hace de pantalla aparece iluminada por el proyector en una sola de las mitades. Los actores caminan todos juntos dentro de ese espacio, más reducido que el habitual, puesto que sólo está iluminada una de las partes. Los actores deben recrear a su personaje cuando entran en la parte iluminada. Siempre hay un mínimo de dos actores interpretando. La alternancia es ser rápida y precisa. Según las instrucciones del director, poco a poco aumenta la presencia de personajes en la parte iluminada, hasta estar todo el grupo improvisando.

b) Las dos mitades de la pared están iluminadas por los proyectores. El grupo de actores al completo, muy juntos, caminan en diferentes direcciones. Para girar, el que está en un extremo camina hacia atrás, el que está en el otro extremo hacia delante. Cuando los actores sincronizan su paso, el director les indica que caminen a paso marcial, como si efectivamente participasen de una marcha militar. Seguidamente, el director detiene el trabajo para proyecta un montaje de vídeo en el que se aprecia una marcha militar hacia atrás acompañada de una música griega tipo “sirtaki”. Una vez finalizada la proyección, se repite el ejercicio de la marcha militar, tanto hacia delante como hacia atrás con la proyección de las sombras sobre la pared.

Contenido observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes grabadas (generadas)	Personaje y acción Espacio	

Tabla 29. Tercera parte de la Sesión 6 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se proyecta el trabajo que el animador gráfico ha realizado. La proyección ocupa todo la pared. No hay dos mitades, sino sólo una pantalla. Se trata de la supuesta mira telescópica de un rifle de precisión. La mira recorre la pantalla de izquierda a derecha. El actor que interpreta al torturado trabaja para su integración en la mira telescópica. Se trata de acompasar el paso al movimiento de la proyección para que su cabeza quede en el centro de la mira telescópica en el momento en que esta se detiene (ver imagen 16). Justo entonces se introduce una mancha de sangre que surge de improviso ante un supuesto disparo. La sangre se extiende hasta que cubre todo el dibujo de la mira telescópica. Se prueban dos dibujos de la mira telescópica. Una con fondo blanco y otra con un fondo negro que cubre toda la pantalla. Se selecciona por el director la segunda opción.



Imagen 16. Proyección de imágenes generadas por el animador gráfico. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

Observación	Variables 1	Variables 2
Puesta en común (con proyección trabajo realizado)	Proceso	Puesta en escena

Tabla 30. Cuarta parte de la Sesión 6 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

El director proyecta una edición en vídeo del trabajo hecho en las sesiones realizadas que se ha ido grabando mientras éstas se desarrollaban. El director propone a los participantes que tomen nota de todo lo que consideren útil para su trabajo.

En el coloquio que tiene lugar durante la proyección los participantes destacan la diferencia en cuanto a precisión del trabajo actoral desde la primera sesión hasta la actual. Al visualizar el trabajo los actores destacan que perciben

con claridad qué cosas funcionan en el trabajo con las sombras y qué hay que evitar. Sobre todo, concluyen, hay que diferenciar la mecánica de los movimientos de la emoción del actor a la hora de realizar el ejercicio. Según se contemplan, reconocen que en ciertos momentos la emoción no ayuda al funcionamiento estético de las sombras. El director explica que en el audiovisual, es en la edición donde se decide lo que es necesario destacar, mientras que en el teatro es la emoción lo que tiene que estar en primer plano, puesto que la parte técnica, incluida la proyección de imágenes o sombras, se sustenta en el trabajo escénico.

Al contemplar las improvisaciones del videochat, llegan a la conclusión de que al inicio del mismo debe de tener protagonismo la presencia escénica durante la espera y luego dar paso al audiovisual.

Durante el coloquio, el director define algunos efectos visuales que se realizarán sobre la imagen proyectada de los personajes, teniendo en cuenta lo investigado durante las sesiones que han tenido lugar. Los efectos, según afirma, ayudan a contextualizar, durante el videochat, los estados emocionales de Alice y Stanley. Además, afirma que es interesante introducir estos efectos sobre los primeros planos de los personajes en la medida en que el espectador no los relaciona con las partes del cuerpo en las que se originan.

Las siguiente grabación se corresponden a las secuencias de movimientos que define a cada uno de los personajes a través de las imágenes de sus sombras que se tomaron y sobre las que se ha creado una animación.

La revisión del trabajo permite seleccionar aquello que, según el director, funciona para el desarrollo de la historia y descartar lo que no aporta o impide el avance de la misma. Sobre el trabajo de relaciones entre el personaje escénico y la imagen se ha trabajado en varios niveles sobre los que seguir investigando y que el director resume:

- a) El personaje y su imagen
- b) El personaje y su superposición en la imagen
- c) El personaje y su interacción con la imagen

Para la siguiente sesión, el director le encarga al participante que interpreta al torturador que siga escribiendo el texto del rap que lanzará sobre el torturado y a los actores que interpretan a Alice y a Stanley que trabajen tres escenas concretas del texto dramático: XXXIX FIN (la presentación de Alicia), XXXVII STANLEY III (la presentación Stanley) y XVII FOTOS (una escena de videochat). Los reporteros deben seguir memorizando la escena XXIX BALANCE DE LA GUERRA a través de documentación periodística.

El director insiste en que en las siguientes sesiones el trabajo de relajación y concentración se acortará, puesto que ya se ha creado un lenguaje común que permite hacer los ejercicios de manera armónica y fluida. Se incorporará, además, la palabra proveniente del texto dramático.

Sesión 7

13 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes grabadas (generadas) en interacción con sombras	Personaje y acción Espacio	
Grabación de imágenes para su tratamiento en edición e ilustración	Proceso	Puesta en escena

Trabajo de texto con y sin proyección de sombras	Proceso Personaje y acción	
--	-------------------------------	--

Tabla 31. Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La sesión se realiza de nuevo en la Sala Cuarta Pared. Se instala la mesa de iluminación, la mesa de edición, el reproductor de vídeo y el reproductor de sonido, las cámaras, los dos proyectores en suelo y el resto del equipo. Se trabaja con iluminación teatral. El animador gráfico está presente en la sesión.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 32. Primera parte de la Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Breve ejercicio de relajación y concentración en suelo. Luego, en pie y en círculo, se realizan movimientos circulares con articulaciones, comenzando con manos y brazos, tronco y piernas. Se trata de mantener el eje y peso de forma que haya equilibrio. Controlando la respiración, el grupo camina muy lentamente. Se juega con variantes de saltos, paradas, impulsos. Se finaliza con el ejercicio de la danza del viento.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 33. Segunda parte de la Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Los dos proyectores están conectados proyectando sendos haces de luz. El trabajo con sombras se realiza en dos fases:

- a) Tres de los participantes (torturador, periodista y Stanley) se sitúan frontalmente en una de las dos mitades de la pantalla. Los otros tres (torturado, camarógrafo y Alice) en la otra mitad. Parten de la pantalla y caminan lentamente hacia la posición que ocuparía el espectador. Sus sombras se agrandan a medida que avanzan. El director pide ralentizar más el paso y que tengan en cuenta no salirse de la luz. Se trata, además, de tomar conciencia de los respectivos personajes.
- b) Los participantes se colocan en dos grupos de tres delante de las dos mitades de la pantalla iluminada. A la izquierda y cerca de la pantalla, torturador y torturado; más alejados y, por consiguiente, más cercanos a la luz proyectada, Stanley. La sombra proyectada por este último es considerablemente mayor que la de los primeros (ver imagen 17). A la derecha de la pantalla se sitúa en segundo grupo de tres, formado por periodista y camarógrafo, cercanos a la pantalla, y Alice, más alejada y cuya sombra es mayor. Las sombras de Stanley y Alice interactúan entre ellas y se funde en la intersección de las dos mitades de la pantalla.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes grabadas (generadas) en interacción con sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 34. Tercera parte de la Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Partiendo de la fase b) se proyectan imágenes generadas (dibujos e ilustraciones, estáticas y en movimiento) que se relacionan con los personajes y con las sombras proyectadas por éstos. El ejercicio concluye con la proyección de la mira telescópica, con fondo negro y en movimiento, en las dos mitades de la pantalla. Alternativamente, mientras caminan lentamente, en sus espacios, los intérpretes hacen coincidir sus sombras en el centro de la mira.



Imagen 17. Trabajo de interacción de sombras con imágenes grabadas. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

Observación	Variables 1	Variables 2
Grabación de imágenes para su tratamiento en edición e ilustración	Proceso	Puesta en escena

Tabla 35. Cuarta parte de la Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Los dos proyectores emiten únicamente luz. La pantalla dividida en dos mitades. Los intérpretes, establecidos en parejas, ocupan alternativamente sólo la mitad derecha de la pantalla. Cada pareja, con sus respectivos objetos, debe realizar cinco composiciones con sombras para que el animador gráfico las fotografíe y pueda utilizarlas en el estudio para crear animaciones e incorporar bocadillos tipo cómic.

Observación	Variables 1	Variables 2
Trabajo de texto con y sin proyección de sombras	Proceso Personaje y acción	

Tabla 36. Quinta parte de la Sesión 7 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Trabajo textual de las escenas XXXIX FIN (la presentación de Alice) y XXXVII STANLEY III (presentación Stanley). El director parte de la premisa que, tras el conflicto, cada personaje visita a un psiquiatra. El director realiza preguntas como si fuese el psiquiatra, mientras Stanley y Alice están sentados frente a él en sus respectivos espacios, que no cruzarán en ningún momento. El trabajo se realiza primero sin utilizar los proyectores y, posteriormente, con proyección de sombras. Finalmente, se sitúa una cámara frente a los intérpretes y se graban por separado las respuestas a las preguntas del inexistente psiquiatra. El director afirma que se editarán las imágenes y que sólo quedarán las respuestas de los personajes.

Sesión 8

14 de julio

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

integración		
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes: - Grabadas (generadas) en interacción con sombras - Registradas en directo	Personaje y acción Espacio	

Tabla 37. Sesión 8 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La sesión se realiza en el escenario de la sala Cuarta Pared. Los elementos técnicos son los mismos.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 38. Primera parte de la Sesión 8 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Ejercicios de relajación y concentración en suelo. Posteriormente, ejercicios de movimiento en parejas. Finalizan con el ejercicio de la marcha lenta y coordinada.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 39. Segunda parte de la Sesión 8 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Los proyectores están conectados y proyectan luz sobre la pantalla, que aparece dividida en dos mitades. En la parte izquierda desarrollan el trabajo de sombras una pareja formada por periodista y camarógrafo. En la derecha se sitúan torturado y torturador. Al final del ejercicio, el torturador introduce el rap que ha preparado para la escena sobre una grabación musical. Interactúa con los personajes y con las sombras que éstos proyectan en ambas mitades de la pantalla.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes: - Grabadas (generadas) en interacción con sombras - Registradas en directo	Personaje y acción Espacio	

Tabla 40. Tercera parte de la Sesión 8 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se realiza en tres fases:

- Proyección de imágenes generadas en la pantalla en relación con los personajes de Stanley y Alice y con las sombras que éstos proyectan. En particular se investiga con la proyección en pantalla y en la espalda del personaje de Stanley, que se utiliza como soporte de proyección, de un dibujo que representa a Alice desnuda. Mientras tanto, en la otra mitad de la pantalla Alice proyecta sombra sobre la misma.
- Trabajo textual de la escena XVII FOTOS con proyección en directo de los cuerpos y rostros de los actores en las dos mitades de la pantalla. Permanecen de pie y caminan en sus espacios saliendo y entrando del foco de la cámara y, por ende, del cuadro de las dos mitades de la pantalla. La escena plantea una discusión

de la pareja sobre unas fotos que se han publicado en los medios en las que Alice cree haber identificado a su marido torturando a un prisionero.

c) Partiendo de la escena anterior, los reporteros interrumpen al matrimonio con la introducción verbal de cifras de muertos, como si estuvieran transmitiendo una noticia. El personaje del torturador también introduce la letra del rap en determinados momentos. Tras el ejercicio, los actores comentan al director la dificultad que tienen a la hora de establecer el diálogo sin verse entre ellos, puesto que hablan hacia sus respectivas cámaras.

Sesión 9

15 de julio de 2009

A diferencia de las sesiones anteriores, que tuvieron lugar por la mañana, ésta se organiza en dos partes, mañana y tarde.

Mañana

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes grabadas (generadas y de archivo) en interacción con sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 41. Sesión 9 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

No se ha modificado la instalación del equipo en el lugar de trabajo.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 42. Primera parte Sesión 9 (mañana) de la Observación Participante.
Fuente: Elaboración Propia.

Breve ejercicio de relajación y concentración. Primero en suelo, luego en pie. Ensayo de la marcha, pero esta vez con iluminación teatral. Se han instalado foco tras la pantalla y ésta parece emitir su propia luz. Los participantes caminan iluminados a contraluz, sin proyectar sombra alguna. Más bien como si sus propios cuerpos fueran sombras (ver imagen 18).



Imagen 18. Entrenamiento de la marcha. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 43. Segunda parte Sesión 9 (mañana) de la Observación Participante.

Fuente: Elaboración Propia.

La pantalla aparece dividida en dos mitades iluminadas únicamente por la luz que emiten los dos proyectores. Los participantes se distribuyen en tres parejas que se alternan en las dos mitades.

- a) Alice y Stanley
- b) Torturado y torturador
- c) Periodista y camarógrafo

A medida que avanza el ejercicio el director da instrucciones para que se intercambien los miembros de las parejas. Las relaciones que se establecen entre los nuevos miembros de las parejas son inéditas. Por ejemplo, Alice aparece fumando sensualmente en una silla mientras la sombra del torturador cubre gran parte de la pantalla.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes grabadas (generadas y de archivo) en interacción con sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 44. Tercera parte Sesión 9 (mañana) de la Observación Participante.

Fuente: Elaboración Propia.

Se realiza en dos fases:

- a) Proyección de imágenes generadas (dibujos) y sombras grabadas en sesiones anteriores en relación con los personajes y sus sombras. El director da instrucciones para sincronizar el movimiento de los actores con la proyección de las imágenes. Es necesario tener en cuenta el tiempo de la aparición de las imágenes y el lugar en el que se ubica el actor a la hora de buscar la integración. Ésta se produce a través de la sombra proyectada del actor y, en menor medida, a través de su cuerpo. Se realiza a través de la proyección de la silueta en movimiento de un helicóptero y de la mira telescópica. Los distintos personaje buscan el momento preciso en el que se detiene la mira y se produce la mancha de sangre para que ésta cubra exactamente la sombra proyectada por sus respectivos cuerpos.
- b) Proyección de imágenes grabadas de archivo en relación con las sombras de los personajes. El ejercicio lo realizan la periodista y el camarógrafo. La pantalla aparece dividida en dos mitades que corresponden con sendos proyectores. Las dos mitades se dividen a su vez en otras dos de modo que en una parte se proyectan imágenes de archivo de manifestaciones y en la otra un espacio en blanco donde se sitúa el actor y, además, su sombra. La relación se produce entre el personaje y las imágenes de la manifestación y entre la sombra del personaje, que cambia de tamaño en función del alejamiento del actor del foco del proyector, y la manifestación.

Tarde

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio	

Tabla 45. Sesión 9 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se trabaja de nuevo la escena XVII FOTOS y la simulación del videochat entre Alice y Stanley. Primero se hace realiza un pase rápido del trabajo de la sesión anterior con la proyección de los rostros y cuerpos de los actores en las dos mitades de la pantalla y, a veces, en la pantalla completa. Tras este primer pase, el director da la instrucción de que sea exclusivamente el personaje que escucha el que se proyecte en pantalla. El trabajo se establece en las siguientes fases:

- a) Alice y Stanley se susurran palabras tiernas de seducción.
- b) Trabajo del texto, teniendo en cuenta la proyección del personaje oyente.
- c) Introducción de los personajes de la periodista y el camarógrafo que dan cuenta de cifras de muertos. Al finalizar la escena, entra el torturador interpretando un texto a ritmo de rap.

Al finalizar la escena, el director transmite a los participantes que la mayor dificultad de su trabajo consiste en jugar con la convención de estar ante una cámara, puesto que establecer un diálogo teatral con alguien a quien no se mira y que es sustituido por el objetivo de una cámara requiere de un trabajo de concentración mayor para los actores. Deben –añade– alimentar y trabajar la escucha y tomarse el tiempo necesaria a la hora de entrar en el campo de la cámara.

Finalmente, el director anuncia que, a sugerencia del técnico de iluminación y vídeo, para la siguiente sesión trabajarán con dos nuevas pantallas que se añadirán a la pantalla central. Se trata –explica– de dos pequeños soportes móviles que se instalarán tras las dos cámaras de vídeo, justo delante de la primera fila de butacas.

Sesión 10

16 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

integración		
Proyección de imágenes en nuevos soportes	Proceso Personaje y acción Espacio	

Tabla 46. Sesión 10 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Los materiales de trabajo están dispuestos como en la sesión anterior. Sin embargo, hay una novedad. Se han construido dos pequeñas pantallas blancas de aproximadamente un metro por un metro. Se trata de dos soportes que se colocan frontalmente delante de los dos proyectores situados en el suelo como superficie de proyección. Provistos de bisagras, pueden ser movidos por los propios actores para que la proyección se produzca en la pantalla central (ver imagen 19).

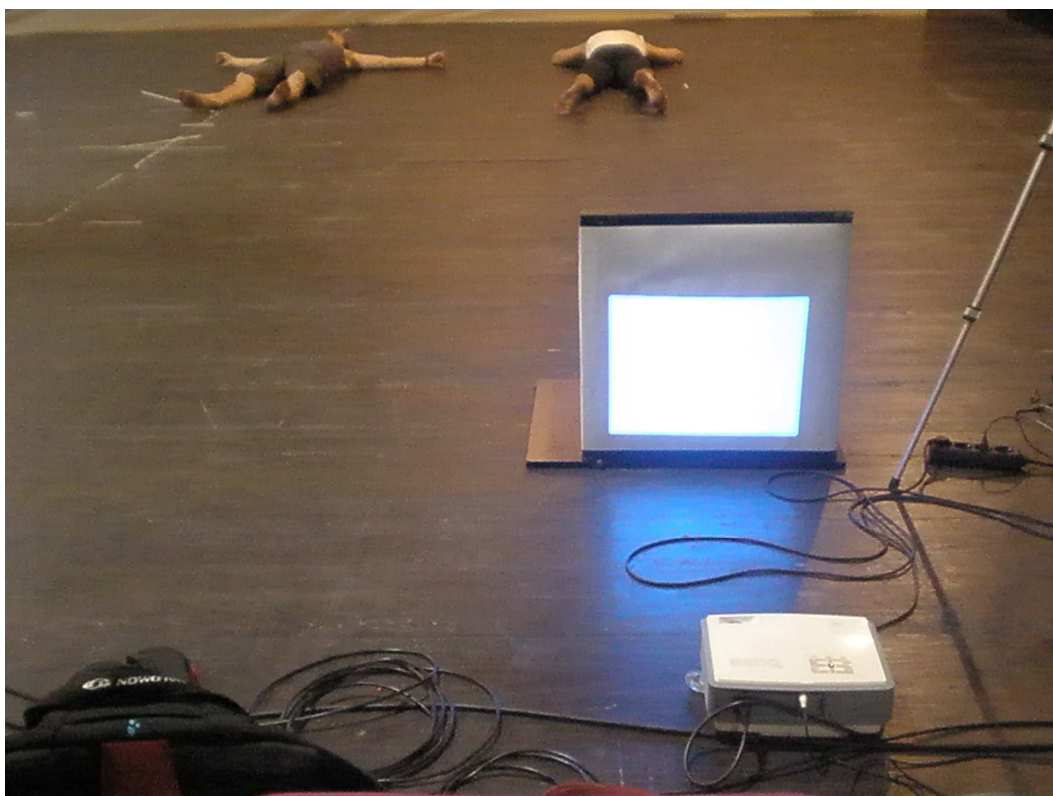


Imagen 19. Se instalan nuevos soportes de proyección. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 47. Primera parte de la Sesión 10 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Breve ejercicio de relajación y concentración.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes en nuevos soportes	Proceso Personaje y acción Espacio	

Tabla 48. Segunda parte de la Sesión 10 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Los proyectores están situados en el suelo y proyectan las imágenes de los participantes en los nuevos soportes y en la pantalla central, dividida en dos mitades o a pantalla completa, en función de las indicaciones del director al técnico de vídeo.

Se realiza en dos fases:

a) Periodista, camarógrafo y un tercer periodista (el segundo papel del actor que interpreta al torturado) se sitúan delante de una cámara. Las instrucciones del director son dar cuenta de las cifras de muertos en el conflicto bélico alternativamente, pero permaneciendo los tres en cuadro. Esto les obliga a estar muy juntos delante del objetivo de la cámara. El director cambia la pauta: ahora los tres personajes deben competir por dar el mismo espacio que les permita dar la noticia ante la cámara. La misma imagen se repite al mismo tiempo en las dos mitades de la pantalla. Otras veces, cubre la pantalla completa.

b) Trabajo de la escena XVII FOTOS con Alice y Stanley. Primero se realice un pase sin cámaras, situándose los actores frente a frente, como en una escena teatral convencional. Se trata de mitigar las dificultades de mantener un diálogo sin mirar al interlocutor. El director le da pautas interpretativas a la actriz que interpreta a Alice: su punto de partida no es la discusión sino la confusión en la que se encuentra y, como resultado de ello, la fragilidad producida por no saber lo que está ocurriendo. Se prueban distintas maneras de alternar la proyección en los dos nuevos soportes con la proyección en las dos mitades de la pantalla central.

Sesión 11

17 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes grabadas (de archivo y generadas)	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio	

Tabla 49. Sesión 11 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La sesión se lleva a cabo en la sala de ensayos aledaña a la sala teatral Cuarta Pared. Se dispone todo el material técnico en el espacio, excepto la mesa de iluminación. Tras una breve conversación inicial de ánimo y felicitación por el trabajo de las sesiones anteriores, todos los participantes, a la orden del director, ocupan el lugar reservado para el entrenamiento y comienza el proceso de inicial de concentración.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 50. Primera parte de la Sesión 11 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Ejercicios de concentración y relajación. Movimientos fluidos.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 51. Segunda parte de la Sesión 11 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Partiendo de la situación anterior, se conectan los proyectores en suelo y los participantes, ya en pie, proyectan sus sombras sobre la pared. La instrucción es que se mantenga la idea de recrear un solo organismo. Juntos improvisan acciones de la vida cotidiana: ducharse, vestirse, y terminan con una especie de masturbación colectiva que deviene en orgasmo. Luego, dicen su texto, manteniendo su propio ritmo. Se establecen pautas para que jueguen a decirlo de diferentes maneras: como una nana, como retransmitiendo un partido de fútbol.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes grabadas (de archivo y generadas)	Personaje y acción Espacio	

Tabla 52. Tercera parte de la Sesión 11 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Sobre la pared, a veces dividida en dos mitades y otras a pantalla completa se proyectan imágenes de archivo de manifestaciones, sucesos bélicos y declaraciones de gobernantes implicados en el conflicto.

Los actores que interpretan a los periodistas y el camarógrafo lanzan sus textos en presencia de la proyección, según las indicaciones del director (ver imagen 20). También se proyecta la fotografía del personaje de Stanley, mientras uno de los periodistas lo identifica como uno de los participantes en un crimen de guerra.

El trabajo concluye con la proyección de las imágenes de unas declaraciones del actor norteamericano Sean Penn en las que exige cárcel para los responsables de la guerra de Irak.



Imagen 20. Ensayo con imágenes grabadas. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio	

Tabla 53. Cuata parte de la Sesión 11 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se realiza en dos fases:

- a) El torturador interpreta un rap mientras su imagen se proyecta en directo en una de las mitades de la pared utilizada como pantalla. La escena se repite varias veces para introducir las modificaciones que determina el director.
- b) Stanley y Alice se sitúan cada uno en su espacio y con su cámara para simular una sesión de videochat. Ambos actores se tumban en el suelo boca arriba. En esta ocasión las dos cámaras están colocadas de tal forma que las respectivas imágenes que se muestran en las dos mitades de la pared reproducen sendos planos contrapicados. Realizan una improvisación que reproduce una relación erótica a través del videochat. El director da instrucciones al técnico de vídeo para que introduzca distintos efectos: mosaico y deformaciones, repeticiones que se proyectan en las dos mitades de la pantalla y en pantalla completa. Los participantes se intercambian susurros, inicios de conversaciones que no culminan mientras se acarician el pelo, la boca, el cuerpo. El personaje de Alice chupa uno de sus dedos hasta que ambos llegan juntos al orgasmo. Al terminar el trabajo y ante las preguntas del director, los dos actores coinciden en han tenido dificultad para superar el pudor que les producía la mirada de los demás participantes al tiempo que no podían verse entre ellos.

Sesión 12

20 de julio de 2009

La sesión se realiza en dos etapas. Una por la mañana y otra, tras un descanso de hora y media, por la tarde.

Mañana

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes grabadas (generadas y de archivo)	Personaje y acción Espacio	

Tabla 54. Sesión 12 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La sesión se lleva a cabo de nuevo en la sala principal de la Cuarta Pared. El material técnico aparece completo y dispuesto con en las sesiones anteriores. El animador gráfico está presente.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 55. Primera parte de la Sesión 12 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Breves ejercicios de relajación y concentración.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 56. Segunda parte de la Sesión 12 (mañana) de la Observación Participante.

Fuente: Elaboración Propia.

Los dos proyectores conectados y proyectando luz sobre la pantalla central, dividida en dos mitades. Los participantes se colocan en grupos de tres en cada una de las mitades. Durante el desarrollo del trabajo, algunos participantes se intercambian de pantalla.

Primero se trabaja proyectando sombras de cuerpos y miembros en distintos tamaños. Luego se incorporan al ejercicio los objetos asignados a cada personaje de cada uno y va subiendo el ritmo, con desplazamientos rápidos.

El director ordena a los dos grupos situarse a ambos lados de la pantalla. A su voz, van entrando uno a uno los personajes, creando dos composiciones en ambos lados de la pantalla que, finalmente, tras la entrada de los dos últimos participantes, componen una única imagen de sombras que cubre toda la pantalla.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes grabadas (generadas y de archivo)	Personaje y acción Espacio Tiempo (Sincronía)	

Tabla 57. Tercera parte de la Sesión 12 (mañana) de la Observación Participante.

Fuente: Elaboración Propia.

Se realiza en dos fases:

a) Proyección del material realizado por el animador gráfico sobre la pantalla y el cuerpo de los personajes que, además, también proyectan su sombra sobre la pantalla. Son dibujos de palmeras, farolas, ametralladoras, edificios, figuras de animales, televisores, viento y humo de tabaco (ver imagen 21). También bocadillos similares a los de un cómic donde aparecen verbalidad gráfica, que representan diálogos de los personajes, y también imágenes. Los participantes

hacen coincidir sus sombras con el delta del bocadillo. También reaccionan al viento gráfico y deben situar el humo en la sombra del cigarrillo real.



Imagen 21. Proyección de imágenes generadas en interacción con los personajes. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

b) Proyección de imágenes de archivo sobre manifestaciones e intervenciones televisivas de los líderes de la guerra, ante los cuales reaccionan los personajes de periodistas, buscando su ubicación dentro de la proyección y la sincronización de su diálogo con el contenido audiovisual mostrado.

Tarde

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio	
-----------------------------------	-------------------------------	--

Tabla 58. Sesión 12 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La ubicación del material técnico no ha cambiado de disposición. Se añaden los dos pequeños soportes delante de las dos cámaras de vídeo situadas sobre trípodes.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 59. Primera parte de la Sesión 12 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Breve ejercicio de concentración y relajación en suelo. El director lanza palabras sobre el trabajo. Cada palabra está cargada de una vivencia que todo el grupo reconoce.

Después todos caminan lentamente y sincronizan el ritmo.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio	

Tabla 60. Segunda parte de la Sesión 12 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

En dos fases:

- a) Se trabajan escenas improvisadas delante de las cámaras y proyectadas en ambas mitades de la pantalla central con todos los participantes.
- b) Trabajo con la escena XVII FOTOS con Alice y Stanley. Se proyectan primeros planos y planos detalle de los personajes, cada uno en su espacio delante de su cámara. El director les dice que indaguen en los personajes y encuentren los resortes que les permitan seguir creciendo más allá del diálogo bien dicho.

Sesión 13

21 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes generadas	Personaje y acción Espacio Tiempo	
Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 61. Sesión 13 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

El animador gráfico está presente en la sesión.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 62. Primera parte de la Sesión 13 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Tras el ejercicio de relajación y concentración, se ejercitan series de saltos sincronizados y se va pasando a ejercicios militares, caminando con paso marcial. Mientras caminan cantan una canción popular. En círculo, uno pasa al centro con un tubo largo de cartón que usa como un arma de arte marcial, con movimientos violentos y precisos, con sonidos y con control. Los participantes van rotando el uso del arma. Luego, cada uno de ellos dice su texto como si cantara un tema alegre.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 63. Segunda parte de la Sesión 13 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se trabaja con los objetos asignados a cada personaje. Se repite la creación ordenada de composiciones con sombras. Las composiciones son nítidas y precisas. El director insiste en que deben recordar lo que hacen para poder utilizarlo cuando lo necesiten.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes generadas	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 64. Tercera parte de la Sesión 13 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se proyectan en ambas mitades de la pantalla y a pantalla completa las ilustraciones en movimiento realizadas por el animador gráfico en interacción con los participantes. Las imágenes son más precisas tras el retoque realizado por el

animador. También lo son los movimientos de los actores en el trabajo de integración de sus sombras y cuerpos en la imagen proyectadas. Hay unas nuevas animaciones proyectadas a pantalla completa: dos serpientes que surgen de un mar negro que se convierten en mujeres para ser después dos enormes manos que aplastan la sombra que el actor que interpreta al torturado proyecta sobre el centro de la pantalla.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes en directo	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 65. Cuarta parte de la Sesión 13 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.



Imagen 22. Entrenamiento con proyección en directo. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

Trabajo de la escena XVII FOTOS con Alice y Stanley. Sobre el trabajo de la pareja de actores protagonista y la proyección de sus imágenes en las dos mitades de la pantalla, se introduce el parlamento y/o el movimiento corporal de los otros personajes:

- a) Periodistas
- b) Torturador, que introduce el rap.
- c) Torturado. Su imagen ocupa el centro de la pantalla (ver imagen 22).

Sesión 14

22 de julio de 2009

La sesión se establece en dos etapas que transcurrirán, respectivamente, por la mañana y por la tarde.

Mañana

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	
Proyección de imágenes generadas	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 66. Sesión 14 (mañana) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La sesión transcurre en la sala principal de la Cuarta Pared. El material técnico es el mismo que en las sesiones anteriores.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 67. Primera parte de la Sesión 14 (mañana) de la Observación Participante.
Fuente: Elaboración Propia.

Ejercicio de relajación y concentración en suelo. Estiramientos con desplazamientos y apoyos de manos y pies que se realizan sin abandonar el suelo. También desde esa posición se juega con diferentes intensidades y saltos.

De pie se hacen series de saltos y giros de forma sincronizada, controlando la respiración. En parejas y cada participante con un tubo hueco y largo de cartón, se trabaja una secuencia de cuatro movimientos para atacar y el otro para defenderse. Son movimientos precisos con energía y control.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de sombras	Personaje y acción Espacio	

Tabla 68. Segunda parte de la Sesión 14 (mañana) de la Observación Participante.
Fuente: Elaboración Propia.

Se repite un ejercicio de las primeras sesiones trabajando en parejas: abrazo-rechazo, baile y trasladar a un compañero. Cuando cambian, solo lo hace uno de cada pareja. La consigna del director es no apresurarse. El baile de una de las parejas es tan lento que apenas se percibe, pero no dejan de mirarse a los ojos y esa mirada hace que todo se mueva. Se trabaja la marcha frontal en la que participan todos. El grupo camina sincronizado. Primero bajo la luz de los proyectores, luego con iluminación teatral.

Se realizan las composiciones en las que se ha venido trabajando. La pantalla central aparece dividida en dos mitades. Lentamente aparecen personajes

en ambas mitades, componiéndose dos cuadros vivientes de tres personajes en cada una de las mitades. Las sombras que proyectan los personajes tienen distinto tamaño en función de la distancia del proyector. Se realizan varios pases modificando las posiciones, el orden y los tiempos de entrada. Una vez que están todos dentro de cuadro también se modifican cambios en las sombras. Se obtienen dos composiciones a las que el director llama Variación 1 y Variación 2 y que formarán parte de la puesta en escena final.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes generadas	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 69. Tercera parte de la Sesión 14 (mañana) de la Observación Participante.
Fuente: Elaboración Propia.



Imagen 23. Trabajo con proyección de animación gráfica. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

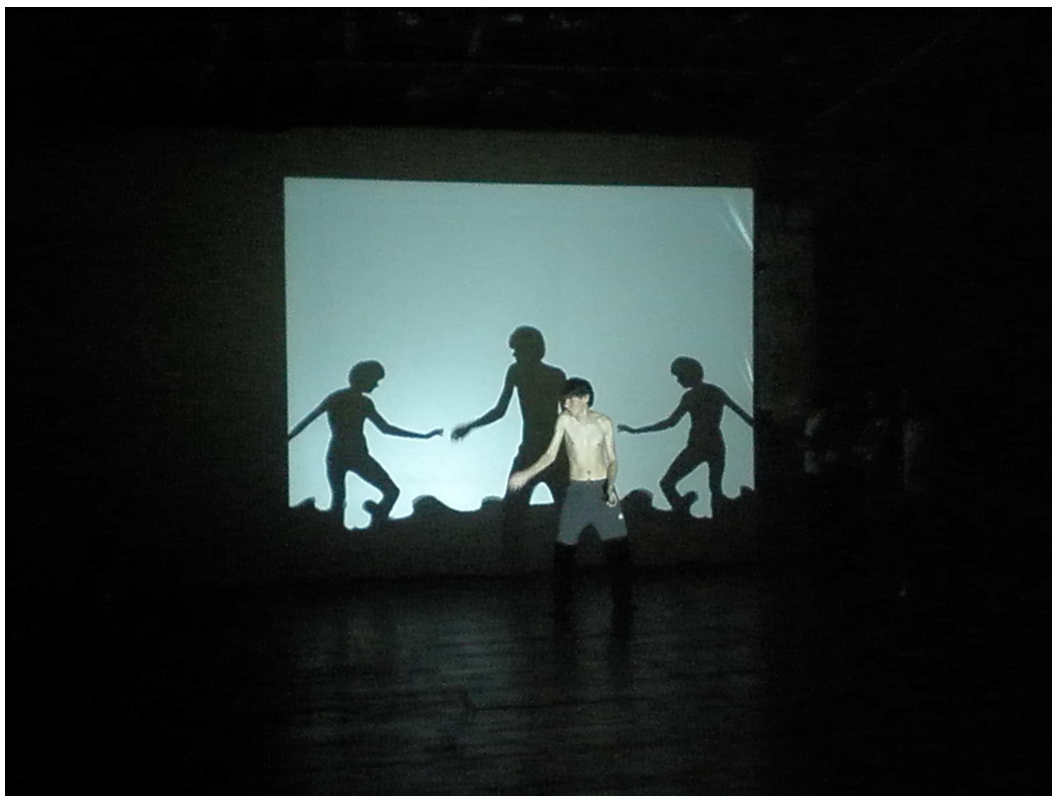


Imagen 24. Trabajo con proyección de animación gráfica y sombras previamente grabadas durante los ensayos. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

Se proyectan imágenes generadas por el animador gráfico e imágenes grabadas de las sombras en interacción con los cuerpos de los actores y las sombras proyectadas por éstos. Se realiza en el siguiente orden:

- a) Proyección de una ilustración de un aparato de televisión con Periodista, camarógrafo y torturado (ver imagen 23).
- b) Proyección de serpientes que se transforman en mujeres en presencia de torturado. Éste ocupa el centro de la pantalla de espaldas al espectador. Danza con las imágenes proyectadas, sincronizando el movimiento. En determinado momento las serpientes se transforman en sendas sombras del torturado (grabadas previamente) con las que establece una singular danza (ver imagen 24).
- c) Proyección de bocadillos con ilustraciones sobre Alice y Stanley.

Tarde

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)
Proyección de imágenes grabadas (de archivo)	Personaje y acción Espacio Tiempo	
Proyección de imágenes en directo y de archivo.	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 70. Sesión 14 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

El material técnico está colocado como en la mañana. Se añaden los dos pequeños soportes de proyección delante de las dos cámaras de vídeo colocadas sobre trípodes para que puedan interactuar con ellos los actores que interpretan a Stanley y Alice.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 71. Primera parte de la Sesión 14 (tarde) de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Breve ejercicio de relajación y concentración.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes grabadas (de archivo)	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 72. Segunda parte de la Sesión 14 (tarde) de la Observación Participante.
Fuente: Elaboración Propia.

Se realiza la marcha frontal desde la pantalla central hacia los espectadores. Primero con luz teatral. Luego con proyección de imágenes de archivo. Se trata de una edición de situaciones bélicas: explosiones, aviones y edificios destruidos. Las imágenes se proyectan también en los cuerpos de los personajes que, además, proyectan sombras sobre la pantalla que cubren parte de las explosiones o el paso de los aviones. La marcha se repite varias veces hasta que el director encuentra el ritmo adecuado.

Observación	Variables 1	Variables 2
Proyección de imágenes en directo Proyección de imágenes grabadas de archivo	Personaje y acción Espacio Tiempo	

Tabla 73. Tercera parte de la Sesión 14 (tarde) de la Observación Participante.
Fuente: Elaboración Propia.

Las instrucciones del director son comenzar con la situación de espera de Stanley y Alice en el videochat para dar paso al diálogo de la escena XVII FOTOS. El director informa que se intercalará la escena de los periodistas y, posteriormente, la escena del torturado y torturador. Se mezclarán, por tanto, imágenes recogidas en directo con imágenes de archivo. Se trata –afirma– de ir ordenando temporalmente la presentación de las escenas.

La sesión tiene lugar de la siguiente manera:

- a) Situación de espera. Stanley y Alice, situados delante de sendas cámaras en trípode. Esperan.
- b) En continuidad: Escena XVII FOTOS. Stanley y Alice dialogan entre ellos. La pantalla aparece dividida en dos mitades, que corresponde a la proyección de las imágenes de los actores desde sus respectivas cámaras. Primeros planos de sus rostros. Alternativamente, en realización en directo. Se introducen efectos de edición en directo.
- c) Los focos que iluminan a Stanley y Alice se apagan. Al fondo, aparecen periodista y camarógrafo. La pantalla, dividida en dos mitades repite la misma imagen, quedando un hueco sin imagen en ambas mitades, reservado para cada uno de los periodistas que lanzan sus respectivos parlamentos.
- d) Continuación de la escena XVII FOTOS. Sendos focos iluminan a Stanley y Alice, cuyos rostros ocupan ahora los soportes de proyección situados delante de las dos cámaras.
- e) Se apagan los focos de Stanley y Alice. Un foco ilumina al torturado. La cámara muestra su cuerpo en pantalla. El torturador aparece con su megáfono y tiene lugar la escena de tortura. El torturado comienza una danza de movimientos quebrados y sincopados que se proyecta en directo en la pantalla central.

Sesión 15

24 de julio de 2009

Observación	Variables 1	Variables 2
Disposición espacial del escenario y establecimiento de marcas escénicas	Proceso Espacio	
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Establecimiento del orden de las escenas representadas	Proceso Tiempo	
--	-------------------	--

Tabla 74. Sesión 15 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

El director explica que la sesión se dedicará exclusivamente a establecer la continuidad del trabajo realizado en las sesiones anteriores. Se trata de realizar un ensayo general para la representación que tendrá lugar en la sesión posterior.

Observación	Variables 1	Variables 2
Disposición espacial del escenario y establecimiento de marcas escénicas	Proceso Espacio	

Tabla 75. Primera parte de la Sesión 15 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se establecen marcas en el suelo para señalar la ubicación del equipo técnico y los actores que aparecerá en escena:

- a) Dos cámaras en sus trípodes
- b) Dos soportes de proyección situados delante de las cámaras
- c) Dos proyectores en suelo
- d) Marcas que señalan la ubicación de los distintos actores en relación con las cámaras.
- e) Se oculta el cableado con cinta americana

La mesa de iluminación, la mesa de edición en directo, el reproductor de vídeo, el monitor y el equipo de sonido se sitúan fuera de la mirada de eventuales espectadores, en la oscuridad de un lateral de la platea.

Observación	Variables 1	Variables 2
Entrenamiento físico y ejercicios de integración	Proceso	Puesta en escena (Intervinientes)

Tabla 76. Segunda parte de la Sesión 15 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

Se realizan breves ejercicios de relajación y concentración.

Observación	Variables 1	Variables 2
Establecimiento del orden de las escenas representadas	Proceso Tiempo	

Tabla 77. Tercera parte de la Sesión 15 de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

La sesión se dedica en exclusiva a determinar el orden en el que aparecerán las distintas escenas en la representación. Se realizará, según dispone el director, en continuidad y sin interrupción alguna.

Se procede de la siguiente manera:

- a) Marcha frontal de todos los participantes con sombras. Primero con luz azul que parte de los dos proyectores. Finaliza con luz blanca.
- b) Variación 1. Los participantes componen la primera variación con sombras establecida.
- c) Variación 2. Los participantes componen la segunda variación con sombras.
- d) Primera fase del interrogatorio. Torturador y torturado (éste con megáfono). Componen con sus sombras en la mitad derecha de la pantalla central.



Imagen 25. Proyección sobre personaje. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

- e) Alice en Nueva York. Aparece sentada en una silla, proyectando su sombra en la mitad izquierda de la pantalla. Justo encima de la sombra encajan bocadillos tipo cómic con texto e ilustraciones animadas.
- f) Periodista y camarógrafo. Sombras sobre ilustración en movimiento de televisión.
- g) Danza de torturado. Proyecta su sombra en el centro de ilustraciones en movimiento y cambiantes: primero son manos, luego serpientes, finalmente son sombras del propio personaje registradas en otro momento y proyectadas en interacción con la sombra del actor en el escenario.
- h) Escena de Alicia y Stanley. De sus sombras surgen bocadillos, unas veces con contenido de texto, otras con ilustraciones en movimiento y otras con sus propias sombras registradas en otro momento.
- i) Proyección de mira telescópica en movimiento sobre la pantalla central. Primero sobre la sombra del torturado, que camina de derecha a izquierda del

escenario, y luego sobre la periodista. La mancha de sangre surge sobre su sombra tras oírse un disparo (ver imagen 25).

j) Stanley reacciona ante diversas ilustraciones en movimiento:

- La sombra de un megáfono a la izquierda de la pantalla del que surgen ráfagas de viento gráfico.
- Una larga flor que surge del mismo megáfono
- Lluvia de metralletas y flores a la derecha de la pantalla
- Una bandada de pájaros negros que aparece desde la izquierda de la pantalla y que la cruzan hacia la derecha.

k) Marcha frontal de todos los actores. Sobre la pantalla central y sobre sus cuerpos se proyectan imágenes de archivo de contenido bélico.

l) Escena XVII FOTOS. Stanley tras su cámara en trípode y el pequeño soporte de proyección en el suelo. A la izquierda, Alice, también ante la cámara y el soporte. La escena tiene lugar en el escenario, mientras se proyecta en los soportes el rostro del personaje que no está hablando (ver imagen 26).

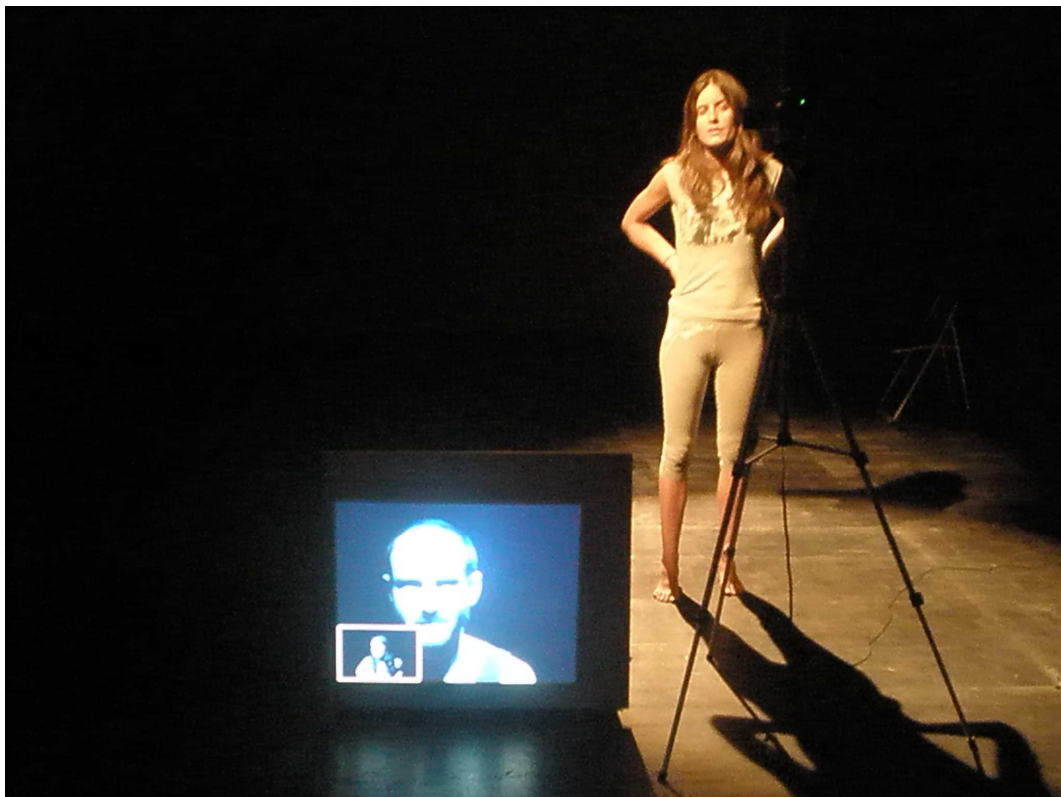


Imagen 26. Conversación de videochat. Fotografía realizada durante la Observación Participante.

- m) La pantalla aparece dividida en tres mitades. En la parte central se proyectan imágenes de archivo de las manifestaciones que respondieron a la guerra de Irak. A ambos lados hay reservado sendos espacios sin contenido icónico para la periodista y el camarógrafo (ahora convertido también en locutor) y sus sombras.
- n) Escena de tortura. Torturado y torturador ante una cámara en trípode. Sobre las dos mitades de la pantalla se proyectan imágenes en directo del torturado con efectos deformantes. La tortura se realiza a través de un rap y sonidos de percusión realizados por el torturador con un micrófono.
- o) En continuidad, el torturado se convierte en periodista que da cuenta de crímenes de guerra del ejército norteamericano en Irak mientras aparecen imágenes de archivo del presidente Bush y de víctimas en la pantalla central. Finaliza con la fotografía del militar responsable de la matanza: Stanley.
- p) Stanley ante la cámara en trípode. En silencio. Un primer plano de su rostro ocupa toda la pantalla.

Sesión 16

25 de julio de 2009

Se realiza la representación del trabajo realizado ante un público especializado seleccionado por los responsables de la Sala Cuarta Pared.

4.1.2. Resultados de la Observación Participante

4.1.2.1. El proceso de construcción del drama videoescénico

4.1.2.1.1. La utilización del audiovisual

El proceso de trabajo que tiene lugar principalmente en el escenario de la sala Cuarta Pared, salvo algunas sesiones que se realizan en una sala de ensayos adyacente a la sala. En ambos existen superficies de proyección. En la primera, una gran pantalla al fondo del escenario. En la segunda, la propia pared de la sala

de ensayos cumple la función de pantalla. Al comienzo de cada sesión se instalan los mismos elementos técnicos: una mesa de luces y sonido, un reproductor de vídeo, un reproductor de sonido, una mesa de mezclas, dos proyectores de vídeo, éstos instalados en el suelo, y dos cámaras de vídeo situadas sobre dos trípodes. El proceso de trabajo se realiza siempre en presencia de la superficie de proyección, incluso cuando se realizan actividades que no requieren de la utilización del audiovisual, como ejercicios de relajación y concentración que se llevan a cabo como preparación de los actores. En muchas ocasiones, tras el entrenamiento, se realizan ejercicios en presencia de proyección, tanto de la sombra de los propios actores, como de imágenes audiovisuales, para que los actores incorporen a su trabajo el elemento audiovisual desde la fase inicial del trabajo.

De la presencia constante de la tecnología audiovisual se infiere la gran importancia que se le concede a la misma en la construcción del drama videoescénico. Se constata, asimismo, que todo el entrenamiento realizado se dirige a la búsqueda de la integración del trabajo escénico con la presencia de la proyección audiovisual. Esto muestra la necesidad de que todos los miembros del equipo de trabajo estén incorporados a la construcción del drama videoescénico desde la fase inicial de la misma. El contenido de la proyección va cambiando en las distintas sesiones de trabajo, según las directrices del director de escena. Se recurre tanto a proyección de imágenes de referente real como a la de imágenes simbólicas no literales. En el primer caso se muestran imágenes grabadas de noticiarios y reportajes de televisión previamente existentes e imágenes de los actores registradas en directo que simulan una conversación a través del videochat. Las imágenes no literales son dibujos previamente realizados por el animador gráfico y proyectados en la pantalla, primero son imágenes fijas y, posteriormente, según avanzan las sesiones, en movimiento.

4.1.2.1.2. Obra dramática, dramaturgia y audiovisual

La obra dramática objeto de la puesta en escena, *Nosotros, hijos de la guerra* de Eva Guillamón, sufre modificaciones durante el trabajo dramático llevado a cabo por el director de escena, que a la vez, ejerce la posición de

videoescenista, puesto que él mismo se encarga del contenido audiovisual. Se realiza una selección de escenas que serán representadas y el descarte de otras. Se incorpora, asimismo, una selección escenas audiovisuales procedentes de informativos de televisión, como se propone en la propia obra dramática, y otras escenas, de danza y canciones que no estaban recogidas en dicha obra. Todas ellas se incorporan a la puesta en escena durante los ensayos, siguiendo la dramaturgia realizada por el director de escena que, desde el primer momento, tiene en cuenta el elemento audiovisual. Se considera, por tanto, la obra dramática como mutable, susceptible de cualquier cambio derivado de la aplicación de la proyección audiovisual, sometida, además, a la búsqueda de la conjunción de la enunciación audiovisual con los medios expresivos específicamente teatrales.

4.1.2.1.3. Puesta en escena y audiovisual

El equipo de trabajo no cuenta con la figura del escenógrafo. La mínima escenografía propuesta es obra del propio director de escena. Se recrean dos espacios escenográficos: el apartamento de Alice en Nueva York, que cuenta con una ventana real y una silla, y el espacio de campaña de Stanley en Irak, a través de una única silla. El vestuario de los actores interviene para ayudar a situar al espectador espacialmente: ella, en ocasiones con un vestido y en otras con ropa cómoda de estar en casa; él, siempre con ropa militar.

La ausencia de elementos escenográficos permite la no interferencia de la escenografía con el diseño de iluminación y la proyección audiovisual y señala la consideración del actor como centro del acontecimiento teatral, tanto cuando ocupa el escenario, como cuando es proyectado en la pantalla simultáneamente con su presencia en la simulación de las conversaciones a través del videochat.

Sin embargo, se constata que la introducción del audiovisual genera problemas de adaptación del diseño de iluminación con la proyección audiovisual que llevan a la utilización de focos en el escenario situados en trípodes o directamente en el suelo para que ilumine a los actores cuando son registrados en directos por las dos cámaras situadas en sendos trípodes, evitando los haces de luz de los focos si éstos se situasen convencionalmente en las varas.

La utilización del audiovisual conlleva, por tanto, la búsqueda de procedimientos imaginativos que permitan adaptar su presencia a recursos específicamente teatrales como la iluminación.

Del mismo modo exige una modificación de las rutinas de trabajo, puesto que los actores deben someterse a respetar las posiciones rígidas que les exige la presencia, por un lado, de focos de iluminación directa y de ángulo reducido, y por otro, la presencia de cámaras estáticas situadas sobre trípodes que exige que sean los mismos actores quienes determinen sus encuadres. Igualmente, en las escenas llevadas a cabo por todo el reparto en presencia de imágenes proyectadas en la pantalla central, los actores deben acompañar sus movimientos para que sus sombras se integren con las imágenes proyectadas. Para llevar a cabo el trabajo con precisión, los actores se ven sometidos a un entrenamiento riguroso basado en la repetición que se desarrolla en la mayoría de las sesiones.

Se constata que la propuesta estética del director de escena se basa en la búsqueda deliberada de la frontalidad. El gran tamaño de la pantalla y su situación central al fondo del escenario así lo indican. Se trata de componer verdaderos cuadros en movimiento en el que la presencia de los actores realicen determinadas composiciones plásticas teniendo en cuenta la proyección de la sombras de sus cuerpos, tanto cuando se proyectan imágenes de archivo de programas de televisión, como cuando las animaciones gráficas ocupan la pantalla. No se huye de la frontalidad, propia del relato audiovisual, por tanto, sino que se busca deliberadamente.

4.1.2.2. Elementos fundamentales del drama videoescénico

4.1.2.2.1. Personaje y acción videoescénicos

Se considera al personaje escénico como centro de la escenificación. La proyección audiovisual aparece fundamentalmente en su presencia, ya sea para que se interrelacione con ella o proyectándose simultáneamente el propio personaje. Cuando, en escasas ocasiones, la proyección se produce en solitario es para introducir la presencia del personaje que acude para provocar la interacción.

La interacción entre personaje escénico y proyección audiovisual tiene lugar en escenas con un fuerte simbolismo: danzas sobre imágenes de la guerra de Irak o manifestaciones contra la guerra, la caminata de todos los personajes sobre un fondo de imágenes bélicas que abre y cierra la escenificación, el recorrido por el escenario de uno de los personajes (la víctima y torturado) mientras se proyecta una mira telescópica de un arma que lo sigue hasta coincidir con la proyección de la sombra de la cabeza, produciéndose el disparo y una mancha de sangre aparece en la pantalla, los personajes de Alice y Stanley, respectivamente, que aparecen interactuando con animaciones gráficas que representan sus sueños, deseos y pensamientos.

La interacción se produce entre personaje escénico y objetos, dibujos, espacios. La interacción entre personaje escénico y personaje audiovisual sólo se produce en las escenas que muestran conversaciones de videochat entre Alice y Stanley. Esta interacción es simultánea. Esto es, los personajes escénicos se relacionan entre ellos mientras sus imágenes, registradas en directo por sendas cámaras, se proyectan en dos mitades de la gran pantalla central. Se dan distintas variantes: los personajes están en escena y pantalla al mismo tiempo y sólo uno de los personajes está en escena relacionándose con la proyección del otro, el personaje escénico aparece solo en escena relacionándose con su propia proyección. En ocasiones el personaje escénico se relaciona con la imagen del otro personaje distorsionada por efectos de edición realizados en directo, destacándose la subjetividad de la mirada del personaje escénico.

Todas estas variantes nos indica que el director de escena tiene en cuenta distintas maneras de interacción entre elemento escénico y elemento audiovisual: duplicación, que se produce cuando el personaje escénico entra en relación con su doble audiovisual registrado por una cámara y proyectado en la pantalla, como sucede en las escenas de videochat; superposición, cuando el personaje escénico entra en relación con el contenido audiovisual que es proyectado en su presencia, como ocurre en las danzas, la caminata o las escenas de los pensamientos, sueños y deseos de Alice y Stanley; integración, que tiene lugar cuando el personaje escénico establece contacto con imágenes registradas en otro tiempo y otro espacio de tal modo que se ha reservado un lugar concreto en el espacio

audiovisual para ser ocupado por el personaje escénico, como es el caso de la mira telescópica.

Se constata que las distintas interacciones que se produce entre el personaje escénico y el contenido audiovisual proyectado afecta a la focalización del drama videoescénico. Si se considera al teatro como el modo de representación objetivo por excelencia, como afirma García Barrientos (2001), la utilización de la proyección audiovisual introduce la mirada subjetiva de los personajes. El espectador puede asistir a los sueños, deseos, recuerdos, miedos de Alice y Stanley a través de la proyección audiovisual de los mismos. A veces, incluso se destaca de forma deliberada con la introducción de bocadillos, a la manera del cómic, que tienen en su interior dichos sueños o pensamientos en imágenes dibujadas. Del mismo modo, la subjetividad del personaje queda manifiesta cuando las imágenes proyectadas muestran el objeto de la mirada del personaje escénico, habitualmente el otro personaje visto a través de una imaginaria pantalla de ordenador, registrado referencialmente o deformado, destacándose entonces la subjetividad emocional del personaje.

4.1.2.2.2. El espacio videoescénico

La casi ausencia de escenografía, como se ha señalado anteriormente, destaca a la pantalla como el elemento fundamental a la hora de la construcción del espacio en el drama videoescénico. No hay integración de la pantalla en el espacio escenográfico, puesto que la primera ocupa una función central como dispositivo en la construcción del espacio. La pantalla muestra imágenes referenciales espacios exteriores de Madrid, donde se producen manifestaciones, espacios exteriores de Irak donde tienen lugar bombardeos o la huida de las víctimas de la guerra. Del mismo modo muestra espacios simbólicos realizados a través de animación gráfica, como calles de Irak o Nueva York o lugares imaginarios, como el mar que se transforma en manos que aplastan al personaje del torturado.

Las relaciones de sucesividad y simultaneidad entre los espacios audiovisuales y el espacio escénico, escenográfico (las sillas que dan cuenta de las

estancias de Stanley y Alice) o creado por la actuación de los personajes, son fomentadas por la utilización del audiovisual, señalándose como fundamental en las transiciones entre espacios, exclusivamente audiovisuales o entre éstos y el espacio escénico. La interacción de la proyección del espacio audiovisual y el personaje escénico sitúa a este último en un contexto espacial determinado y el registro audiovisual en directo de los personajes de Alice y Stanley permite la simultaneidad en el escenario de Nueva York y un lugar desconocido de Irak, donde se sitúan los personajes.

La pantalla, por tanto, no sólo cumple una función expansiva del espacio escénico, sino que adquiere en esta escenificación un papel casi exclusivo en la construcción espacial del drama videoescénico, ya sea a través de la proyección de espacios referenciales como de espacios simbólicos o imaginarios.

4.1.2.2.3. Tiempo videoescénico

La escenificación sitúa al espectador en un tiempo fragmentario y elíptico, en muchas ocasiones deliberadamente ambiguo, que representa la confusión emocional y moral en la que se encuentran los personajes de Alice y Stanley.

No obstante, cabe distinguir una línea temporal de la historia que se refleja en el desarrollo dramático de la acción de las escenas de videochat de los mencionados personajes: primeras noticias de tortura a prisioneros en Irak aparecidas en los medios de comunicación, sospechas de Alice de que su marido está implicado en dichas torturas, Negación de las torturas y justificación de los procedimientos bélicos de Stanley, asunción de la responsabilidad y condena del militar.

Entre estas escenas de videochat, que arman el desarrollo temporal de la escenificación, se intercalan sueños y otras escenas atemporales, reportajes de televisión escenificados, escenas de tortura a través de danza y rap y composiciones plásticas, donde interactúan siempre los elementos escénicos con los audiovisuales. Algunas de ellas son fácilmente reconocibles como escenas acronológicas, ya sean regresiones y, en menor medida, anticipaciones, pero otras

se destacan por su atemporalidad subjetiva que las enlaza con la mente de los personajes.

La manipulación del tiempo que permite el audiovisual se muestra como fundamental en esta escenificación: se fragmenta y se expande, provocando en el espectador una identificación con el estado de confusión emocional y moral en el que se encuentran los personajes. Sin embargo, no hay confusión en los espectadores. La introducción de intertítulos espaciales y temporales proyectados en relación con la escena establece claras instrucciones de lectura para la interpretación de la escenificación al establecer una línea de sentido a la fragmentación del tiempo.

4.1.3. *Tabla de resultados de la Observación Participante*

TABLA DE RESULTADOS DE LA OBSERVACIÓN PARTICIPANTE		
Proceso de construcción del drama videoescénico		
Utilización del AV	Obra dramática, dramaturgia y AV	Puesta en escena y AV
<ul style="list-style-type: none"> - Presencia constante de los elementos técnicos audiovisuales y la pantalla de proyección en los ensayos. - Entrenamiento específico de los actores con cámaras y proyección audiovisual. - Todos los miembros del equipo se incorporan al trabajo 	<ul style="list-style-type: none"> - Modificaciones en la obra dramática literaria en la fase de dramaturgia. - Incorporación de escenas audiovisuales y danzas y canciones. - Se considera la obra dramática como mutable, susceptible de cambios derivados de la proyección audiovisual. 	<ul style="list-style-type: none"> - No existe la figura del escenógrafo. La ausencia de escenografía evita las interferencias con la proyección audiovisual. - Se adapta el diseño de iluminación a la presencia de la proyección audiovisual a través de nuevos procedimientos.

<p>desde la primera fase de construcción.</p> <p>- Utilización tanto de imágenes de referente real o como de imágenes simbólicas no literales.</p>		<p>- Modificación de las rutinas de trabajo de los actores, sometidos a posiciones rígidas ante la cámara y la proyección.</p> <p>- Búsqueda deliberada de la frontalidad.</p>
Elementos fundamentales del drama videoescénico		
Personaje y acción videoescénicas	Espacio videoescénico	Tiempo videoescénico
<p>- Se considera al personaje escénico como centro de la escenificación.</p> <p>- La interacción entre personaje escénico y proyección audiovisual tiene lugar en escenas de fuerte simbolismo y en escenas que recrean conversaciones de videochat.</p> <p>- Se realizan variantes de interacción entre personaje escénico y proyección: duplicación, superposición e integración.</p> <p>- Introducción de la focalización interna a</p>	<p>- La ausencia de escenografía señala a la pantalla como elemento fundamental en la creación del espacio.</p> <p>- Se producen relaciones de sucesividad y simultaneidad de espacio escénico y espacio proyectado.</p> <p>- La pantalla cumple una función expansiva del espacio escénico.</p>	<p>- Se presenta un tiempo fragmentado y elíptico.</p> <p>- Se intercalan escenas atemporales representadas audiovisualmente, como sueños, escenas musicales y composiciones plásticas.</p> <p>- Aparición de escenas acronológicas (regresiones y anticipaciones) representadas audiovisualmente.</p> <p>- Se constata una función expansiva de la pantalla respecto al tiempo.</p>

través de la representación de sueños, deseos, pensamientos y recuerdos de los personajes.		- Introducción de intertítulos proyectados que sitúan la acción espacial y temporalmente.
--	--	---

Tabla 78. Resultados de la Observación Participante. Fuente: Elaboración Propia.

4.2. La Entrevista Científica

4.2.1. El proceso de construcción del drama videoescénico

4.2.1.1. La utilización del audiovisual

La decisión de utilizar la proyección audiovisual en el proceso de construcción de un espectáculo teatral viene condicionada por diferentes factores, según se desprende de las entrevistas realizadas. Tienen que ver con la formación audiovisual de los propios participantes en dicho proceso, que se inserta en las propias características de la sociedad contemporánea, marcada por la presencia constante de las pantallas y la tecnología audiovisual en la vida cotidiana de los espectadores. Adoptar esta decisión genera una serie de problemas en los creadores a la hora de integrar los dos modos de representación, el teatral y el narrativo de enunciación audiovisual, de los que dan cuenta los diferentes entrevistados, así como ciertas consideraciones de índole estética y expresiva sobre el producto final. Por ello, antes de entrar en las fases de construcción del drama videoescénico (texto, dramaturgia y puesta en escena) de las que da cuenta este epígrafe, se ha considerado necesario analizar las opiniones de los expertos respecto a su propia formación en relación con la expresión audiovisual, inserta en una sociedad que la tiene interiorizada, como introducción pertinente al desarrollo

del proceso de construcción del drama videoescénico, ya que aportan información relevante que condicionará el producto final.

Se ha establecido, por tanto, el presente epígrafe, titulado *La utilización del audiovisual*, que recoge, a su vez, dos apartados, a saber: *Formación y democratización del audiovisual* y *La integración del audiovisual en el teatro*. En el primero se analizan las declaraciones de los entrevistados sobre su propia formación y las de otros participantes en la construcción de la escenificación. Dado que los entrevistados se refieren a ella siempre en relación con la idea, manifestada por todos ellos, de la presencia constante de las pantallas y las imágenes en la vida cotidiana de los espectadores, se ha considerado pertinente abordar las dos cuestiones en el mismo apartado. En el siguiente subepígrafe se analizan consideraciones generales sobre la necesidad de integración del audiovisual en la escenificación y los problemas a los que los entrevistados se han enfrentado en el desarrollo profesional de su actividad en relación a dicha integración.

Formación y democratización del audiovisual

Todos los entrevistados se reconocen a sí mismos como profesionales y expertos. La mayoría de ellos han cursado estudios sobre artes escénicas y han desarrollado su profesión en el ámbito teatral. Del mismo modo, su conocimiento del medio audiovisual proviene, en la mayoría de los casos, de facultades de comunicación audiovisual o de escuelas de formación profesional, como se recoge en las siguientes citas:

Bueno, yo estudié teatro (tose el moderador) a la vez que estaba licenciándome en lo que antes se llamaba la rama imagen y sonido de la facultad de Ciencias de la Información que ahora me parece que se llama Comunicación Audiovisual o algo así. (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.562)

Pues mi formación es audiovisual. Yo estudié Ciencias de la Información, la rama audiovisual en la Complutense y, entonces, pues estudiamos mucho cine, mucho producto audiovisual, televisión, sonido... todo esto. Sí, sí. Y luego ya me incliné por las artes escénicas. (Entrevista 6. Silvia de Marta, p.648)

Yo hice un módulo de Grado Superior de Realización Audiovisual (Entrevista 10. Joan Rodon, p.706)

Varios de ellos dejaron sin concluir los estudios debido a su dedicación profesional a las artes escénicas:

Formación, yo soy... yo estudié arte dramático en la RESAD, estudié filología hispánica en la Autónoma, eh... hice... comencé el doctorado de filología que tuve que abandonar porque la compañía empezó a funcionar muy bien y me centré profesionalmente más en dirigir que en escribir mi tesis (Entrevista 1. Darío Facal, p.535)

Inicié formación en Ingeniería de Telecomunicaciones. Inicié Comunicación Audiovisual, la...la carrera. Pero vamos, están sin acabar. (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.658)

En todos ellos se da una vocación artística desde muy jóvenes, vinculada tanto al teatro como al audiovisual, como se recoge de manera explícita en la siguiente cita:

Yo creo que el teatro es mi primera llamada, eh... en la facultad, cuando yo hacía filosofía. Bueno, el cine fue también eh... una obsesión desde que yo era pequeño. (Entrevista 5. Gerardo Vera, p.632)

Hay un reconocimiento de la importancia de la formación reglada a la hora de trabajar con el audiovisual en las representaciones escénicas por parte de los expertos entrevistados. Sin embargo, también existe un planteamiento común sobre la necesidad de acudir a la autoformación y el autodidactismo para enfrentarse a los requerimientos que implica la utilización de la tecnología audiovisual en el teatro.

El otro inconveniente es que... implica muchos, eh..., conocimientos técnicos específicos. O sea, si yo solamente con mi trabajo de director hubiese necesitado

seguramente un equipo distinto de trabajo. Yo me he tenido que meter en la tecnología. Conocerla, saber en qué puede qué te puede dar y qué no. Y bueno, como tú bien decías yo vengo pues del audiovisual. Yo sé montar vídeo, entonces he trabajado con el vídeo. Luego, eh..., sin saber me fui incorporando a la realización en vivo y luego a otros componentes como el “After Effects”. Y luego cuando ya trabajas un poco con otro tipo de proyectos te das cuenta de que si quieres lograr ciertas cosas tienes que trabajar con dos o tres software nuevos. Tienes que conocerlos. Por ejemplo, ahora que estamos trabajando con sensores, eh... Si bien es cierto antes era bastante más caro, ahora es bastante más accesible porque existen software libres y hardware libres que te permiten con muy poco dinero trabajar con estos elementos, ¿no? Como el “Arduino” o el “Leonardo”, etc. Esta nueva tecnología hay que conocerla, hay que estudiarla, hay que re-saber. Es como... como que llega un punto en que dices “bueno, esto ya empieza a ser una dificultad, ¿no? (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.580)

Y mi formación, pues, viene básicamente de autodidactismo y algún título como realización de audiovisuales espectáculos que hice (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.658)

Ahí soy autodidacta. Y en los programas de 3D soy autodidacta. Por lo general, ahora hay tanta formación de... extranjera, videotutoriales y páginas que dan un soporte tan bueno, incluso en Youtube, por ejemplo, puedes encontrar cosas que... que aparte, es lo que está al día. Yo creo que es muy complicado encontrar un curso que pueda estar ahí. Aunque hay gente muy buena también que está muy... haciendo talleres de investigación. Sobre todo también con... con LED, con Arduino, con otro tipo de programación. Pero bueno, ya es especialización. También tienes que decir tú si quieres enfocarte más hacia la técnica, desarrollo de técnica o más hacia el diseño. (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.681)

Destacada la importancia tanto de la formación reglada como el autodidactismo, los expertos entrevistados ponen de manifiesto como un elemento fundamental en la utilización del audiovisual en el teatro los avances tecnológicos que han permitido el fácil acceso a los mismos tras el abaratamiento de los costes, al principio elevados, al mismo tiempo que ha dado la posibilidad a los creadores de librarse de la fascinación por la tecnología para usarla en función de las

necesidades dramáticas. Muchos de ellos denominan a este fenómeno “democratización” de la tecnología audiovisual. Estas dos citas dan cuenta de ello:

Las propias pantallas, las imágenes y gente que con una cámara pequeñita puede estar grabando y estar proyectando a la vez. Toda esa democratización de la tecnología ha hecho que también la tecnología también digamos bajase en la escala y no tuviésemos que usar una tecnología grandilocuente, por decirlo así de alguna manera, sino una tecnología que se puede integrar más en la cotidianidad, ¿no? Y ahí sí me interesa y he visto muchas cosas que me han parecido interesantes. (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.574)

Pues, eh..., yo creo que, que dentro de la curiosidad normal que hay en todo creador, al principio el uso de los audiovisuales para mí era muy ingenuo, o sea, yo que venía del cine también me parecía un uso muy ingenuo. De alguien que le daban un juguete y lo utilizaba de una manera muy primaria. Y bueno, y poco a poco yo creo que esa, esa fascinación por la tecnología se ha ido pasando, quizá también porque estamos en tiempos de mucha mayor precariedad y entonces cuando se usan medios eh... audiovisuales son medios como más domésticos, las cosas que uno puede tener en su casa que las lleva un escenario, ¿no? En ese sentido se ha producido una, una... digamos adecuación a la escala teatral de esos elementos domésticos de los que hablábamos antes, ¿no? No grandes proyectores que no están al alcance de cualquiera, pero sí cualquiera igual sí que tiene en su casa un pequeño proyector o una pantalla plana o un... Yo recuerdo que, eh..., la primera vez que yo vi las pantallas planas fue en un escenario de alguien que... creo que fue La Ribot además que había comprado ocho o diez pantallas planas porque había una empresa que había hecho una exposición y después de esa exposición las vendía. Y con eso hizo un espectáculo que estaba basado en su relación con esas pantallas, ¿no? Por ejemplo. O sea que yo creo que cuando que con el paso del tiempo la tecnología y lo audiovisual se ha ido reduciendo de escala y en ese sentido ha para mí ha ido ganando en interés (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.567)

Esa democratización del acceso a la tecnología audiovisual ha provocado, además, la propia institucionalización del uso del audiovisual en el teatro, facilitando, por un lado, la creación de dramas videoescénicos de pequeño y

mediano formato, estrenados en pequeñas salas independientes, que conviven con las grandes producciones videoescénicas de los teatros institucionales o las grandes salas comerciales, como se pone de manifiesto en la siguiente cita:

¿Se ha institucionalizado? Pues sí. Además, yo creo que la palabra es bastante adecuada porque se ha asociado mucho con espectáculos de gran presupuesto. Con lo cual parece ser que sí se ha institucionalizado (Se ríen). Afortunadamente, al igual que pasa ahora con los móviles y con todo... y con el digital en definitiva, ¿no? que ha sido la catástrofe para los fotógrafos y para todos, porque al final aquí todos nos queremos ser fotógrafos. Yo creo que todo se ha abaratado bastante más que hace un tiempo y, por tanto, se democratiza y por tanto, bueno, ya hay mucha gente que investiga, que trabaja sobre... Hombre, es como esta gente que hace cosas muy diminutas y que a través de una cámara, eh... cuentan una historia que en realidad... Y están moviéndolo como una maqueta, ¿no? Bueno, pues son posibilidades que ahora hace... hasta hace cuatro días pues era imposible, ¿no? A mí estas cosas sí me parecen interesantes, porque tú utilizas la herramienta, ¿no? De una manera escénica en el sen... en el buen sentido de la palabra. (Entrevista 4. Carles Alfaro, p.613)

La formación reglada, el autodidactismo y la democratización de la tecnología audiovisual han permitido a los creadores la utilización del audiovisual de una manera libérrima en la construcción del drama videoescénico, al mismo nivel que cualquier otro recurso teatral de índole convencional. Se ha producido, por tanto, una institucionalización del uso del audiovisual en el teatro que genera tanto obras videoescénicas de pequeño formato, llevadas a cabo por compañías independientes o emergentes que cuentan con escasos recursos económicos, como obras de gran formato ligadas a salas teatrales de gestión pública o a grandes teatros privados. Los dos niveles de producción conviven y se retroalimentan, produciéndose en muchos casos el trasvase tanto de las propias obras como de los profesionales de las pequeñas salas alternativas a los grandes teatros. Las cámaras, los proyectores y los programas de edición están al alcance de todos los profesionales, si bien es cierto que el acceso a determinadas tecnologías depende de la complejidad del proyecto, como se reconoce en la siguiente cita:

Aunque la tecnología ha bajado mucho y está muy... bastante más accesible sigue siendo cara. Sigue siendo cara sobre todo cuando quiere conseguir más versatilidad, o sea, si tú solamente quieres un proyector, pues una cámara no pasa nada. Pero si lo que quieres es ser hacerlo más versátil tienes que trabajar con más software, con más elementos. Y cada vez eso va encareciendo más la propuesta. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.580)

De las entrevistas realizadas se deduce que el drama videoescénico es un producto artístico de su tiempo, que se apoya en esa cultura universal de la imagen que rige nuestro presente. La tecnología es una referencia permanente, un lenguaje implícito, como afirma Loudovic Fouquet (2006), basado en una cultura audiovisual global, así como en los hábitos perceptivos generados por el entorno tecnológico en el que vive la sociedad. En este sentido, tanto el espectador como el creador son, sobre todo, telespectadores, cinéfilos e internautas que han experimentado con los diversos medios tecnológicos, puesto que la tecnología audiovisual forma parte de sus vidas. Los creadores entrevistados ponen el énfasis en este aspecto en las opiniones que exponen sobre la tecnología:

Técnicamente está siendo ahora más fácil porque los proyectores han mejorado, se están abaratando, tienen más potencia. Las ópticas se abren más, entonces te permite utilizar un menor número de aparatos para... para poder hacer una puesta en escena y que salga de gira. Y... y bueno, también la experiencia de los diseñadores y los programas que están apareciendo tanto en 3D como para programar el contenido está avanzando muy rápido. Y ha sido un cambio que a lo mejor se ha visto desde hace... yo creo un cambio muy fuerte sobre todo desde hace cinco años para acá, ha empezado con programas que han empezado a marcar tendencia, ¿no? (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.671)

Se destaca, además, la versatilidad que ofrece la tecnología audiovisual que permite su utilización a gran escala en grandes producciones, pero también como parte de propuestas escénicas de pequeño formato:

Las propias pantallas, las imágenes y gente que con una cámara pequeñita puede estar grabando y estar proyectando a la vez. Toda esa democratización de la tecnología ha hecho que también la tecnología también digamos bajase en la escala y no tuviésemos que usar una tecnología grandilocuente, por decirlo así de alguna manera, sino una tecnología que se puede integrar más en la cotidianeidad, ¿no? Y ahí sí me interesa y he visto muchas cosas que me han parecido interesantes. (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.574)

Hay un consenso respecto a que la proyección audiovisual permite “llegar a públicos más jóvenes que están muchísimo más identificados con las performances, con la instalación, con el arte que se mezcla, ¿no? Con el arte que se mezcla que ya no son cosas cerradas, sino que una exposición puede tener una expresión artística cultural teatral, o una performance y a la vez es una... una proyección de cine” (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.660). Las entrevistas muestran la necesidad de seguir avanzando en los lenguajes de comunicación para llegar al espectador a través de otras formas artísticas que se consideran en desarrollo y apuntan a que no hay que subestimar al espectador. Éste está acostumbrado a percibir y significar imágenes audiovisuales de todo tipo, puesto que “el entorno histórico que estamos ahora mismo, que es un entorno en el que hay muchísimos impactos visuales tanto en casa con la televisión, en el cine, internet, las tablets, los móviles... Es un lenguaje que tienen muy aprendido y que nos sirve a nosotros para comunicar mucho mejor esas historias, para ser mucho trans... mucho más transgresivos y para que les llegue mejor”. (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.659). Incluso se llega a plantear que existe una especie de “conciencia audiovisual” previa en los espectadores actuales. La constatación de esto se realiza de forma muy expresiva por parte de algunos expertos:

El acceso al video actualmente es la hostia. O sea, tú puedes hacer vídeo con esto y luego lo editas y lo proyectas y queda una definición de puta madre y ves chavales de 16 años que te cogen el Premier y tienen un... un olfato audiovisual, cinematográfico. Sabes lo que es el ritmo visual sin tener ni un puto estudio ni haber abierto nunca un video de realización ni haber hablado con nadie. O sea,

hay como una conciencia visual cinematográfica que viene implícita ya. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.706).

La integración del audiovisual en el teatro

Pese a la valoración positiva que en general manifiestan sobre el uso del audiovisual se advierte del peligro de una mala utilización del medio. Sobre todo, entorno a la falta de integración de la proyección con los demás elementos teatrales y a un uso “ilustrativo”, “ingenuo”, “meramente escenográfico” que busca una “espectacularidad impostada” de la misma, en muchas ocasiones debido a condicionamientos económicos, como se aprecia en las siguientes citas:

Sigue habiendo el video decorativo o sigue habiendo la puesta en escena bonita que suele también ir acompañado o de falta de recursos en la producción porque no hay dinero para construir o tal y entonces se hace vídeo; o todo lo contrario, porque hay mucho dinero y se quiere hacer algo muy espectacular porque lo que se cuenta no es tan importante como el entretenimiento. O sea... bueno, pero creo que evoluciona. Evoluciona lento. Pero creo que cada vez se asume más como un lenguaje que se puede utilizar. (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.661)

Pues para mí desgraciadamente, la mayoría de las veces me ha parecido un camino demasiado fácil, demasiado cómodo. Porque de alguna manera se han conformado con algo ilustrativo, ¿no? Y cuando digo ilustrativo no tiene que ser necesariamente realista. O sea, aunque esté en plan expresionista, pero... Pero la función que ha dado ha sido una función de suplir, de ubicar, de... En fin, lo que antes se hacía con un espacio escénico o con una escenografía ahora se hace con... con lo audiovisual. A mí, eso no lo entiendo. Más que sea una cuestión presupuestaria de que sea más barato. Pero no lo acabo de entender. Eh... y también entiendo que es muy cómodo, muy fácil y muy fascinante el hecho de que tú puedas en un plis plas cambiar un decorado, claro. Pero eso en el fondo no deja de ser lo mismo que había. (Entrevista 4. Carles Alfaro, p.614)

E: En “Morfología de la soledad” intenté...yo se hicieron unas videocreaciones con una videocreadora alemana que acabó muy enfadada conmigo porque tres días antes de estrenar le dije que no iba a usar sus videos y...

M: Porque sentiste que no iba, ¿no?

E: Porque sentí que no sumaban nada a la obra. Eran unos videos maravillosos, preciosos, pero me parecía que...

M: Un contenido así de...

E: Un elemento decorativo que paraba el fluir de la obra y bueno, que no tenía ningún sentido meter por mucho trabajo que hubiese hecho. (Entrevista 1. Darío Facal, p.537)

Y arriba, al final de las dos gradas, hay dos pantallotes de vídeo alucinantes con una definición de puta madre, pero claro, están separados por la grada del escenario. Hay que esforzarse para ir a ver el vídeo, hay que mirar el vídeo. Entonces no fuerza nada. Yo quito eso y me quedo igual. Me quedo igual de satisfecho viendo lo que sucede abajo en el escenario. Y es, entonces, considero que no hay un buen encaje entre lo que quieres contar con el vídeo y lo que pretendes acompañar en el escenario, ¿sabes? Sino que... Bueno, aquí vamos a poner un cielo alucinante” Y dices: “Bueno, pero ¿para qué? ¿Para qué? Si no se refleja. Si no acompaña. No está detrás de los actores. Si ellos no se ven envueltos en esa atmósfera. ¿Sabes? Entonces he visto de todo. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.700)

Una de las características de las imágenes audiovisuales en general es una especie de *hibridismo* que las hace moverse entre la impresión de fidelidad total a la realidad y la capacidad que poseen para traspasar los límites de la misma y sumergirse en la creación de universos imaginarios (Pérez Bowie, 2004). Jaume Melendres (2005) advierte del poder de la imagen audiovisual cuando es confrontada con los elementos teatrales en el escenario, puesto que la imagen en la pantalla siempre da la impresión de aparecer como más verdadera que la propia escena. De las entrevistas se infiere una preocupación de los creadores por este asunto que abunda en la necesidad de integración de la proyección audiovisual en la representación escénica y su utilización como un elemento sígnico más que se relaciona con los elementos teatrales convencionales de una manera natural, sin que se imponga a lo dramático: “No es una tecnología no invasiva sino que es una propuesta que se suma a la propuesta general, ¿no? Cuando hablo de no invasiva es que no aplasta todo lo demás sino que se suma como un elemen... como un

signo más dentro de la propuesta general, ¿no?” (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.566). Se destaca que la utilización audiovisual se realiza en un contexto escénico: “El reto está en hacer un teatro... ciertamente un tanto narrativo pero con elementos audiovisuales que tengan un valor dramático y un... un poder sígnico de interrelación con nosotros por los signos del teatro”. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.585).

Y se advierte:

Nunca un video va a sustituir una escenografía, nunca un video va a sustituir un actor... O sea, hay que utilizarlo con medida. Hay que utilizarlo con... No hay que perder la potencia que pueda tener el recurso en un momento determinado. Porque es un recurso muy potente si se usa con medida y con puntería, ¿no? Si se utiliza todo el rato a diestro y siniestro puede ser otra manera de hacerlo, pero que se perdería un poquito la herramienta de comunicación y de... y de feedback con el público, ¿no? (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.660)

Esa necesidad de integración de los elementos teatrales y audiovisuales se puede resumir en el símil que realiza uno de los expertos al citar la opinión del poeta César Vallejo sobre la poesía:

Vallejo decía que a un poema quítale una... quítale una coma y el poema muere. Entonces, si nosotros seguimos creyendo que si el audiovis... si... si o sea, usando el audiovisual simplemente como un decorado, eso podemos quitarlo veinte mil veces. Pero si lo conseguimos como un elemento sígnico tan poderoso como una coma en un poema, ¿no? En ese sentido, sin esa proyección no habría sentido escénico, sería otra obra de teatro. Yo creo en eso, o sea, yo creo que la gran búsqueda de la gente que hace este arte debería ser que está indagando en estos recursos, está... sería entender que ese... ese audiovisual tiene que ser una frase, un morfema, una palabra dentro de la sintaxis teatral que está resumiendo”. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.597)

Se apuntan dos aspectos básicos para evitar un uso no deseado del audiovisual en la escena. En primer lugar, se considera que por encima del audiovisual está el teatro, lo específicamente dramático. Por encima de cualquier

consideración se está construyendo una representación escénica y la clave está en que todo aquello que se muestre a través de la proyección “es porque no puedo escénicamente o porque escénicamente no lo puedo hacer”. (Entrevista 1. Darío Facal, p.556). Cuando recuerdan dramas videoescénicos a los que han asistido como espectadores, los expertos entrevistados señalan como mala utilización de la proyección los momentos en que ésta no añade significado, sino que aparece como algo totalmente prescindible, como se recoge en la siguiente cita:

Los vídeos en cuanto a calidad tenían sentido pero dramáticamente no sumaban nada, poéticamente no sumaban nada, conceptualmente no sumaban nada, de hecho eran un pegote ¿no? como para tener la obra para poner el audiovisual. (Entrevista 1. Darío Facal, p.537)

En segundo lugar se propone que la imagen audiovisual se aparte del realismo y de la literalidad como la mejor manera de integrar audiovisual y teatro:

Creo que el audiovisual cuanto más abstracto sea, más etéreo sea también, funciona mejor en el teatro. Cuanto más visual es, es más escénico. Más... perdón, es más escenográfico. Y eso es un error para mí. No tiene mucho interés. Pero cuando... a mí, siempre que he visto a otros compañeros, ¿no? O he visto espectáculos o tal, los que me han funcionado muy bien siempre digo “fíjate, qué bien ha funcionado esto”. Y te das cuenta porque realmente dices casi lo utiliza como si fuera un foco. Como la luz, que es la maravilla de la luz. Es la diferencia entre alumbrar o iluminar. O sea, si tú alumbras es poner luz para que se vea. Si tú iluminas estás trascendiendo. Estás subliminalmente eh... cuando tú ves una fantástica iluminación y cuando no hay nada de especial en la iluminación, la diferencia es enorme de cómo lo vives. (...) Pero vamos, una iluminación estupenda a una iluminación nefasta te puede dar a entender cosas completamente diferentes en la lectura del espectáculo. Pero así de claro. Y yo creo que el audiovisual, y creo que no es casual que sea una lámpara la que proyecta. (Entrevista 4. Carles Alfaro, p.613)

Inserta en la lógica del drama videoescénico, la imagen audiovisual se relaciona con los demás elementos teatrales para constituir unidades de sentido. Si

bien es cierto, como afirma Bazin, que “la ilusión en el cine no se funda como en el teatro en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino por el contrario, en el realismo innegable de lo que se muestra” (Bazin, 2006, p.185), cada elemento de la escena, audiovisual o de naturaleza teatral, no remitirá a un referente externo, sino que halla su significación en relación con otros elementos de la misma. Nos remite, por tanto, a la misma historia, contada a través de la obligada relación de dos modos de representación que conforman un único texto. La necesidad de integración es subrayada en las entrevistas:

Y luego está el trabajo con el propio espectador, ¿no? Que a veces tengo la impresión que puede estar un ciertamente un algo un tanto desconcertado porque es introducir un componente, un signo nuevo muy contundente en escena. Y a veces ese signo condiciona toda la lectura. Y contra eso luchamos en ese espectáculo, que sea un elemento integrado dentro de toda la narración y en toda la estética. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.579)

La convención teatral mantiene que el espectador se comporta ante la representación teatral como si todo ocurriese en un doble espacio: el de la vida cotidiana, que obedece a la lógica que preside la práctica social, a las leyes de la existencia, y el espacio del teatro, donde los códigos que lo rigen no lo afectan a él como individuo real, inmerso en un contexto socio-histórico determinado, puesto que no está “apresado por la acción” y puede asistir a su funcionamiento sin someterse a esas leyes que se encuentran “expresamente negadas en su realidad forzada” (Ubersfeld, 1998, p.34). Frente a la ilusión mimética del audiovisual, por tanto, hay una denegación de la ilusión implícita en el teatro. En una representación teatral se nos muestran unos objetos y unos actores cuya existencia concreta es evidente. Sin embargo, mantiene Anne Ubersfeld, estas cosas y estos seres encuentran al mismo tiempo negados, puesto que, por ejemplo, una silla colocada en el escenario no es una silla instalada en la realidad del espectador. Éste no puede cambiarla de sitio ni sentarse en ella. Se encuentra ante una silla prohibida para él, puesto que “todo cuanto ocurre en escena es contagiado de irrealidad” (Ubersfeld, 1998, p.33). Algo de lo que los entrevistados son conscientes: “Si de verdad queremos que el audiovisual no sea no solo sea

decorativo sino esté en función de lo que ocurre en escena, es un trabajo que tiene que hacerse pensando en los dos elementos”. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.425). La pantalla presente en la escena, por tanto, también se ve afectada por ese contagio. En este caso el contagio es doble. Por un lado, se convierte en un elemento más de la escenificación, como la silla antes mencionada, y por otro, el contenido audiovisual, en principio marcado por la ilusión mimética propia del mismo, es negado al ser recibido como objeto escénico y se nos aparece, también, como vedado a la intervención del espectador. La imagen audiovisual, en consecuencia, también es negada, se teatraliza y es percibida desde la convención teatral. De este modo, la unidad de sentido propuesta por la sintaxis del drama videoescénico, adquiere toda su capacidad comunicativa. Nos encontramos, como se afirma en las entrevistas, ante “la posibilidad de introducirte a un nuevo lenguaje. La utilización de recursos que redefinan el lenguaje escénico. Que lo constituyan en algo distinto que mantiene en esencia el hecho teatral, el hecho vivo. Pero que... incorpora una serie de posibilidades expresivas nuevas”. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.583).

Estas posibilidades expresivas aparecen como ilimitadas: “Hombre, de ventajas te permite... abre la puerta a... a crear cualquier tipo de mundo, ¿no? Imágenes, y además con camb... con cambios muy dinámicos” (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.670). Los expertos destacan, sobre todo, la incidencia del audiovisual en la mutabilidad del espacio escénico a través de la proyección, como se recoge en la siguiente cita:

Pero a mí me interesa más la herramienta como... como transformación de espacios, que sirve para transformar espacios, que pueden ser... que son espacios físicos pero que a través de la luz y de la videoproyección, que también es luz. Es un aparato más de iluminación, ¿no? Que tiene unas características muy versátiles, que puedes hacer muchas cosas, pero no deja de ser un foco más. Entonces, esto te permite transformar los espacios de una forma ágil, rápida. (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.456)

Los resultados de este apartado se recogen de manera sintética en la siguiente tabla:

UTILIZACIÓN DEL AUDIOVISUAL
Constatación de la formación reglada de los participantes en Audiovisual y Artes Escénicas.
Necesidad de autodidactismo de cara a la obtención y renovación de conocimientos prácticos audiovisuales.
Se destaca la importancia de la tecnología audiovisual en el teatro y su aplicación al trabajo escénico.
Democratización del audiovisual: creencia en que la tecnología audiovisual impregna la vida cotidiana de los espectadores y la propia vida de los creadores.
Advertencia sobre una utilización no deseada (meramente decorativa) del audiovisual.
Necesidad de la integración del audiovisual en la escenificación.
Búsqueda de una imagen audiovisual no realista, salvo que así lo demande el contenido de la obra dramática.
Se considera que el audiovisual está al servicio de la puesta en escena
Se destacan las posibilidades expresivas ilimitadas que ofrece el audiovisual en la transformación del espacio escénico.

Tabla 79. Utilización del audiovisual. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia.

4.2.1.2. Obra dramática, dramaturgia y audiovisual

La dramaturgia consiste en interpretar el texto dramático o literario, clásico o contemporáneo, para extraer sus significados complejos, eligiendo una orientación particular de la futura escenificación. La dramaturgia designa el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de trabajo, encabezado por el director de escena, lleva a cabo (Pavis, 2002). Conlleva, por tanto, la toma de decisiones en cuanto a la elaboración de la escenificación, la elección del lugar escénico, la interpretación de los actores y la disposición de los

elementos lumínicos y escenográficos, así como, en el caso del drama videoescénico, de los elementos audiovisuales.

En el desarrollo de su actividad profesional, todos los entrevistados se han enfrentado a obras dramáticas de diversa índole tanto de autores clásicos (Shakespeare, Lope de Vega, etc.) como contemporáneos. En las primeras, como es obvio, no existen acotaciones escénicas ni indicaciones respecto a la utilización del audiovisual ni sobre soportes de proyección. Su inclusión en la puesta en escena depende de las decisiones dramatúrgicas tomadas por el director. En las segundas, sin embargo, en ocasiones se encuentran ciertas acotaciones respecto al uso de la pantalla, siempre integradas en la acción de los personajes. Es el caso de, por ejemplo, la obra *Hey girl, hey boy* de Jordi Casanova, donde ya en el texto se indica la presencia del presentador de un concurso de televisión únicamente como proyección en una pantalla que da paso a las siguientes secciones del programa, donde participan distintos personajes escénicos. Se recoge en la siguiente cita:

M: O sea, está escrito en el texto dramático de Casanova.

E: Sí, cuando habla el presentador es cuando se le ve a él en la pantalla y etcétera.

(Entrevista 6. Silvia de Marta, p.650)

La obra literaria se interpreta por los entrevistados siempre como susceptible de ser modificado en durante el proceso creativo, tanto en la fase de dramaturgia, como de puesta en escena, en relación a los recursos utilizados, tanto específicamente teatrales como la iluminación y la escenografía, como procedentes de la utilización de la tecnología audiovisual.

Para mí el texto es una excusa, un punto de partida. Y a veces un punto de llegada, pero no es de ninguna manera un dictador. Yo no creo en dictadores de ningún tipo, de signos dictadores de ningún tipo. Ni la palabra, ni el texto, ni el vídeo, ni el actor, ni el movimiento, ni la danza. O sea, no lo... En el texto -y por eso me odian algunos dramaturgos - (Se ríen ambos) está en función de lo que finalmente se construye en diálogo y todos los recursos escénicos, ¿no? Entonces bueno, o sea, yo en ese sentido no trabajo. Si yo tengo un texto que es una excusa

y mientras van introduciendo, entrando en diálogo con los otros recursos escénicos, ese texto puede cambiar cortándose, quitándose o yéndose al garete. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.588)

El texto literario es señalado como mutable por la acción creativa del director de escena, pero también por las aportaciones de otros miembros del equipo de trabajo, como el escenógrafo, el diseñador de iluminación, y, en el caso del drama videoescénico, también por el responsable de la creación de las imágenes y la proyección audiovisuales. Respecto a la introducción del audiovisual se señala está en función de las características de la obra dramática con la que se está trabajando y, sobre todo, de las decisiones del director de escena, responsable último de la escenificación, como se recoge en las siguientes citas: “Depende mucho de... de la obra en la que... en la que se esté y en la que... cómo se quiera trabajar” (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.661), “Y yo creo que depende siempre de los directores. Hay directores que, por ponerte un ejemplo, que conviven muy bien porque vienen también del mundo de la imagen y del cine, tipo Gerardo Vera, que ellos siempre incluyen... él casi siempre incluye vídeo” (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.689).

La inclusión de distintos lenguajes en la futura puesta en escena es señalada como un elemento de riesgo que hay que tener en cuenta y que incide de una manera fundamental en la construcción del drama videoescénico, sobre todo a la hora de buscar la integración de ambos lenguajes. Esto provoca el replanteamiento de las decisiones tomadas y la búsqueda de nuevas soluciones mediante la cooperación necesaria de todos los participantes en el proyecto en busca de la conjunción de los elementos procedentes de distintos medios expresivos, como queda patente en la siguiente cita:

El minuto cero, tú tienes una idea. Has leído el texto, tienes unas pequeñas conversaciones pero no sabes muy bien hasta dónde puedes llegar, cómo va a cuajar, cómo va a empatizar con los otros recursos, ¿no? Con la luz, con la escenografía. Entonces, tú tiras por una vía que tú crees que es la correcta. A la hora de ponerlo todo en común es cuando te das cuenta que ahí algo o funciona muy bien y eres un genio, o como en la mayoría de las veces pasa, no funciona. Y

hay que ver qué es lo que no funciona y por qué. Porque no has tenido... normalmente es porque no has tenido en cuenta los demás lenguajes. O no lo suficiente. Entonces, me ha pasado en una obra que yo he tenido muy claro el lenguaje cuando he llegado a la semana de montaje. Me he encontrado que al ver la escenografía me podía encajar pero de repente al ver la luz no me encaja para nada porque el diseño de luces va absolutamente en otra dirección. Le da un clima completamente diferente a la obra... le va a... ¿Sabes? Entonces, eso hace que... que tengas que ser rápido a la hora de cambiar. Porque si algo tiene la profesión es que es vertiginosamente rápida en los cambios que tienes que hacer. Y tienes que ser permeable a ellos porque siempre va a mejorar. Permeable a lo que te dice el director, por supuesto. Pero también permeable a lo que está sucediendo enfrente de tus narices, que muchas veces no le hacemos caso. Nos quedamos en nuestra parcela de creación y no tenemos en cuenta a los demás, ¿no? Y eso me ha pasado, por ejemplo, en la última obra en la que he estado. (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.662)

Existe una confluencia de opiniones en cuanto a que la proyección audiovisual debe ser contemplada desde la fase inicial del proyecto: “Es una herramienta más y que hay que contar con ella desde el principio” (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.689), “Sí... sí que es determinante, porque es un planteamiento que se tiene que hacer además desde el comienzo, ¿no? Si quieres integrar el vídeo, de manera correcta, ¿no?” (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.689). Se incide, no obstante, en que no se trata sólo de que el director, durante el trabajo dramaturgico, lo tenga en cuenta en su toma de decisiones, sino que incluya las aportaciones del videoescenista desde las primeras reuniones de trabajo, al mismo nivel que las del escenógrafo o el diseñador de iluminación, como muestran las siguientes citas:

Entonces yo agradecí mucho estar en ese proceso desde el principio porque yo fui creando, produciendo. O sea, no fui “necesito acá este video” y ya está, “hazlo, Raúl”. Sino que me parece que ese es un trabajo que se debería hacer con un videasta desde el principio. Como un proceso. Bueno, como trabajas con el dramaturgo desde el principio hasta, trabajas como el vestuarista desde el principio, trabajas con... trabajas con un videasta desde el principio. No es un

encargo aleatorio. Es un creador que está proponiendo un discurso en relación con otros elementos. Y eso debería incorporarse desde el principio. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.586)

Normalmente o... no sé si a mí yo tengo la suerte también de que (Risas) de que me encuentro con directores que ya he trabajado con ellos y que saben que se puede sacar mucho más partido si te llaman al principio del proceso que no al final. Entonces, bueno, ahí estamos luchando cada vez más para que nos integren en los equipos de creación desde el inicio, ¿no? Hombre, si es una cosa muy pequeña que es muy concreta que hay que hacer y tal, pues no tiene sentido. Pero en el sentido de que... en otros casos en los que sí existe una creación inicial, creo que es necesario desde el minuto uno. Y por suerte yo estoy teniendo cada vez la colaboración de más directores que me llaman... desde que no hay escenografía prácticamente y se puede pensar desde el inicio, ¿no? (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.661)

M: Claro, eso te iba a preguntar ahora. ¿En qué proceso del trabajo decides incluir (si lo decides) el audiovisual?

E: Al principio.

M: ¿Cuando estás leyendo el... el texto? ¿Cuando ya estás haciendo la dramaturgia?

E: Al principio de todo.

M: Cuando estás leyendo el texto.

E: No, no. Cuando estoy desarrollando la dramaturgia...

M: Ajá, con la dramaturgia.

E: ...ya me doy cuenta si van a hacer falta imágenes. Lo que pasa que siempre, al principio, tú empiezas decidiendo imágenes complementarias. Y de esas imágenes complementarias a la narrativa dramática van poco a poco evolucionando a la esencialidad. Entonces, puedes pasar desde una avenida de Moscú a un desconchón en la pared que parezca un (no se entiende 28:38)

M: Claro.

E: Quiero decir, que eso, poco a poco el audiovisual va cogiendo su sitio. Pero es igual que tú... Yo no sé, cuando hago un personaje, cuando empiezo con un actor a trabajar yo no sé a dónde me va a llevar. Yo sé dond... Yo sé el punto de partida. (Entrevista 5. Gerardo Vera, p.639)

Eso también se tiene que trabajar desde el principio, ¿no? Se tiene que trabajar desde el principio con los recursos, con las disposiciones. Y, lamentablemente, con todas las condiciones técnicas al servicio de ese momento. No le puedes poner al actor dos días antes la luz, las cámaras para hacer una realización en vivo potente, ¿no? De encuadres. Que parezca cine-teatro. Pues es imposible trabajar así de un día para otro. Entonces, en esa medida yo siempre que he trabajado le pedí, le pido a esta persona que forme parte permanente de todo el proceso. De todo el proceso, desde el principio.

(Entrevista 3. Raúl del Águila, p.591)

Sin embargo, no siempre se cuenta con la presencia del videoescenista en la fase inicial de la construcción del drama videoescénico: “Otras veces sí que te llaman con... ya está la propuesta del director ya está clara. Su dramaturgia ya la cabeza está también hecha y te llaman con un contenido claro como si fuese un encargo, ¿no? De, bueno, tengo esta idea, hacemos esto de esta manera, esto así...” (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.670). Esto se destaca como algo no deseado, puesto que la introducción de un soporte de proyección afectará inevitablemente a la escenografía y al diseño de iluminación y, por añadidura, a la buscada conjunción de medios expresivos en la escenificación, como se destaca contundentemente en la siguiente cita:

La pregunta esta de “¿ahora dónde proyecto?, que es muy usual, y muy... o sea, es muy frecuente, es un poco así. Eh... mi experiencia es un poco privilegiada porque yo normalmente participamos en proyectos en donde cuentan con nosotros. Hablo también con “nosotros” porque meto a Álvaro en el... Entonces, cuando trabajamos juntos es que estamos ahí desde el principio del proyecto. Otra cosa es que surjan inconvenientes o cosas que estaban imprevistas, pero estás desde el principio. En los trabajos que yo veo casi un cincuenta por ciento diría que se han importado a última hora y que son un pegote. (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.685)

Los resultados de este apartado se recogen de manera sintética en la siguiente tabla:

OBRA DRAMÁTICA, DRAMATURGIA Y AUDIOVISUAL
Se entiende la obra dramática literaria como mutable, susceptible a cualquier tipo de cambio derivado de la actuación de los participantes en el proceso de construcción del drama.
Necesidad de tener en cuenta el elemento audiovisual durante la fase de dramaturgia llevada a cabo por el director de escena.
Necesidad de la incorporación del videoescenista al equipo de trabajo desde la fase inicial del proyecto.
Búsqueda de la conjunción de la enunciación audiovisual con los medios expresivos específicamente teatrales.
Constatación de los problemas de integración del audiovisual con la escenografía y el diseño de iluminación si aquella no se realiza en la fase inicial del proyecto.

Tabla 80. Obra dramática, dramaturgia y audiovisual. Entrevista Científica.
Fuente: Elaboración Propia.

4.2.1.3. La puesta en escena y el audiovisual

En la construcción de la escenificación la fase de puesta en escena comprende el conjunto de los medios de interpretación escénica, como el decorado, la iluminación, la música y el trabajo de los actores, junto con la actividad organizativa de los mismos dentro de un espacio y un tiempo de realización determinados. Los distintos componentes de la representación, a cargo de la intervención de diferentes creadores, son reunidos y coordinados por el director de escena para transformar la escritura dramática del texto en una escritura escénica (Pavis, 2002).

Las entrevistas realizadas muestran que la introducción del elemento audiovisual genera la incorporación de un nuevo creador al equipo de trabajo: el videoescenista, encargado de la realización de las imágenes audiovisuales y de su proyección en la escena. Esto da lugar a nuevas relaciones entre los componentes del equipo de trabajo y a problemas de integración de la proyección audiovisual

en conjunción con la escenografía, la iluminación y el desarrollo del trabajo escénico por parte de los actores que obligan a la búsqueda de soluciones satisfactorias, abriendo procesos de negociación que tienen como referencia el producto final, como se recoge en la siguiente cita:

Lo que... el... vamos, el mérito, la gracia, o sea, lo que nos diferencia, supongo, conciencias de que formamos parte de algo que es más grande. Porque nosotros somos una parte que aporta, pero que por... lo que aporta sonido y aporta escenografía, aporta luces, sobre todo aportan los actores y el director, ¿no? Con lo cual, la intención nunca es comer la atención del público en todo momento, a menos de que una escena no lo requiera, sino acompañar y que todo suba y fluya a la vez, ¿no? (Entrevista 10. Joan Rodon, p.698)

La escenografía y el diseño de iluminación ante la proyección audiovisual

La aparición del audiovisual en el proceso de trabajo convencional provoca la necesidad de una adaptación de todos los participantes en dicho proceso, particularmente del diseñador de iluminación y del escenógrafo, que no todos ellos entienden. Se recogen comentarios frecuentes sobre la incompreensión por parte de sus compañeros a la que se enfrentan los creadores de las imágenes audiovisuales a la hora de cubrir las necesidades prácticas del trabajo con el vídeo y la proyección. Las quejas y reivindicaciones del siguiente tipo son frecuentes en sus declaraciones:

Yo creo que desde el punto de vista de los teatros y video, aún es el hijo tonto, ¿sabes? Al ser el último en llegar, estaban las luces, estaba el sonido. Todo el mundo es consciente de que luces y sonido necesita tiempo para hacer sus ajustes y tal. Y cuando se han repartido todo el tiempo que hay entre sonido y luces, lo que sobra, las migajas son para el video. Cuando en realidad necesitamos tanto más como sonido, porque hay veces que estás obligado a editar en platea. Editar en platea, probar cómo funciona un color, que a este no va. Igual que hacer un señor de luces, que filtra focos y ¡hostia! “Vale, pensaba ese día magenta. No, mira, baja y cámbialo a azul”. Nosotros funcionamos igual. Trabajamos in situ. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.699)

Las rutinas de trabajo, fuertemente enraizadas por la experiencia acumulada del desarrollo profesional convencional, se ven modificadas por la introducción del elemento audiovisual que, según se deduce de las entrevistas realizadas, condiciona tanto la realización del diseño de iluminación como la escenografía o el trabajo de los actores en el escenario. Los entrevistados son conscientes de este condicionamiento, acentuado cuando iluminador o escenógrafo desconocen el funcionamiento de la proyección audiovisual, algo a lo que se alude con frecuencia en las entrevistas, como se recoge en las siguientes citas, la primera hace referencia al diseñador de iluminación y la segunda al escenógrafo:

Para un iluminador yo creo que es muy difícil trabajar con los audiovisuales porque condiciona absolutamente el tipo de luz que puedes meter. Porque los audiovisuales necesitan unas ciertas condiciones de... lumínicas de cierto nivel lumínico, lumínico que está afectando al iluminador en todos los casos. Con lo cual, de entrada ya es un condicionante, condicionante no quiere decir que luego al final la iluminación no sea buena, pero sí evidentemente está haciendo que tenga que tener en cuenta cosas que sino no tendría que tener en cuenta. Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.570)

¿Al escenógrafo? Pues... si está haciendo la puesta para el vídeo yo creo que lo condiciona bastante si no ha trabajado con él. Si no es un medio que conoce. Yo trabajando, por ejemplo, con Ricardo Sánchez Cuerda, fui ayudante suyo hace bastante. Me acuerdo que él hubo momentos que dijo: “Nunca más vuelvo a trabajar con video”. (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.674)

Se señalan determinados problemas que surgen con la introducción de una superficie de proyección en el escenario que afectan tanto al trabajo del iluminador como del escenógrafo. Respecto al primero se alude a efectos de rebotes de luz no deseados sobre la pantalla, a la incidencia de luz directa por la colocación de los focos en ángulos no adecuados, a la aparición de dobles sombras porque el proyector también es una fuente de luz, a la excesiva potencia

lumínica del proyector audiovisual o, al contrario, a la baja potencia lumínica del mismo, como se muestra en las siguientes citas:

Pues le damos bastante fae... problemas. Porque claro, los ángulos de iluminación que... que para ellos es bueno, para los iluminadores muchas veces, eh... a nosotros nos implica revoques... rebotes en nuestras pantallas. O directamente que el haz incide sobre... sobre la superficie de proyección. Como la luz tiene más potencia, lava la imagen o la borra del todo. Pues claro, para que eso no ocurra ellos tienen que ingeniárselas para poner los focos en otros ángulos. Entonces... y si por desgracia no hemos podido tener el proyector del rendimiento que necesitamos, ya te digo, haciendo el cálculo de luxes yo digo: “Vale, lo óptimo para mí es tener este modelo de aparato”. Pero la producción no se lo puede permitir porque a lo mejor todavía es muy caro. Nos tenemos que ir a un modelo inferior que sea justo para estar en torno a los 100 luxes. Normalmente. Por encima yo... por menos a veces hemos trabajado pero es un riesgo que siempre se lo decimos a los productores. Y claro, en esos casos si el rendimiento es tan bajo, el iluminador va a tener que hacer una iluminación muy... muy bajita, eh... muy íntima en los momentos que hay video. Entonces, a lo mejor ahí sí que puedes restar fuerza a lo que... fuerza dramática, ¿no? a la escena. Yo creo que es algo terrible mmm... que haya un vídeo en la escena que no se ve bien. Con intensidad. A mí eso me parece... es un drama. Sobre todo porque a veces también llegando a hacer este tipo de inversiones y estos esfuerzos, de repente no se ve bien la señal. Y en “Misántropo”, por ejemplo, nos pasó al principio por un problema también de señal que el vídeo del aparato era... era... era muy bajito, ¿no? No se veía bien porque aparte era... es un proyector que está por detrás. Es un problema que se soluciona posteriormente, cambiando el cable de tirada por otro tipo de señal. De repente el rendimiento lumínico era mayor. Y aún queda también la señal del aparato. Estas cosas también afectan. Pero claro, de repente: “Joder, estamos haciendo un esfuerzo... como no llegamos, no llegamos y claro, ahí...” Bueno, finalmente ya te digo que esos problemas se subsanan. Pero, sí, sí. Entre los iluminadores y nosotros tenemos ese debate de... siempre... (Entrevista 8: Emilio Valenzuela, p.674)

E: Claro, las prácticas son que no rebote, que no tire luces directas, que no salgan dobles sombras, que... Claro, ese es el asunto. Ahí es... es delicado técnicamente

siempre de resolver. Y luego también de... criterios estéticos que para ti pues es importante que se le vea a un actor la cara en un momento dado y a lo mejor para la proyección pues no es tan importante y dice: “Oye, bájame la luz”.

Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.688)

Al iluminador le jode más. Le jode más porque es evidente que él tiene que iluminar. Pero también es evidente que lo que no le da al actor le acaba dando a la pantalla en la mayoría de los casos. Y... y cualquier foco, por pequeño que sea, sigue siendo mucho más potente de lo que es un proyector, ¿no? Entonces, yo creo que los... los iluminadores, los que han querido y han tenido ganas porque ven que el vídeo no es una cosa de futuro sino que es una cosa de presente, se han tenido que reciclar. Y han tenido que... que, aparte de tener en cuenta cuál es el diseño de escenografía, cuál es la posición de los actores, también deben tener en cuenta la posición de los proyectores y el diseño de vídeo que se... que se va a llevar a cabo. Porque eso modifica al 100% la posición de sus proyectores también.

(Entrevista 10. Joan Rodon, p.702)

La introducción del audiovisual genera también problemas que inciden en el trabajo del escenógrafo a la hora de la construcción del decorado. Se señala como el principal de ellos la necesidad de ubicar la pantalla u otra superficie de proyección en el escenario, lo que implica la adecuación a la misma de cualquier elemento del decorado. Asimismo, se destaca que la proyección puede causar efectos de mancha no deseados en las paredes de la escenografía, determinando también la elección del color de los elementos del decorado, puesto que los tonos saturados y el color negro impiden una proyección adecuada. En las siguientes citas las declaraciones de los entrevistados dan cuenta de esta preocupación:

Bueno, afecta en la medida que él debe de contemplar en su diseño escenográfico que va a haber una proyección y que va a haber sobre un elemento que él tiene que diseñar, o que va a ver sobre sus paredes que él tiene que pensar que van a ser proyectadas. Entonces, no puede poner colores saturados... colores que no permitan... porque a veces la proyección no es sobre una pantalla solo, puede ser sobre una columna, sobre lo que sea, ¿no? Entonces, claro, pues no la

puedes pintar de negro, porque entonces no se verá nada. Entonces, hombre, yo creo que a ellos sí que les limita muchísimo... no es que les limite, que tiene que ser una cosa que la tengan en cuenta para que el resultado sea bueno. Si no lo tienen en cuenta, va a ser una chapucita. Porque es un elemento añadido gratuito y... si eso está integrado y se proyecta a través de una ventana, a través de unas pantallas, a través... O sea, claro, si hay proyección eso tiene que formar parte del diseño escenográfico. El soporte de la imagen, ¿no? A ellos es... yo creo que a los que más les condiciona.

(Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.686)

Hay escenógrafos mucho más clásicos que... que no les gusta que les manches la escenografía, su escenografía con vídeo. He trabajado aquí con... con el (No se entiende 25:35) en el Teatro Nacional con un escenógrafo maravilloso que es Jean Pierre Vergez, es francés. Un hombre muy mayor que lo hace todo a mano, no ha abierto un Autocad en su vida. Hace unos planos en Din A1 y no se equivoca por más de dos milímetros. Es una barbaridad. Artista como la copa de un pino. E hizo una Alaska de tierra, de suelo, alucinante, que iba desde el suelo del Teatro Nacional hasta la primera fila de platea. Era... Y súper inclinada. Era una pantalla brutal. Después pusimos un proyector digital donde hacíamos montón de imágenes evocativas con caballos de fuego y tal. Pues el tío estaba... Me odiaba. Me odiaba a muerte. Porque yo le estaba manchando su escenografía que había estado... Y lo puedo entender. Porque era un tío que se había levantado una mañana y con un lapicero había levantado todo aquello y tal. Y yo con un ordenador hice cosas encima suyo, ¿no? Por eso había... Luego en sí el espectáculo yo creo que casaba bien, pero lo hicimos todo con un rodaje porque sabía que si ahí metía alguna imagen general en 3D, los dos antes no tenían nada que ver el uno con el otro. Entonces, había un tío que salía del puro arte, y yo lo hubiera metido ahí imágenes generadas con partículas y tal, y nos hubiéramos dado de hostias. Lo que me propuse fue probarlo todo para que tuviera ese aspecto artístico de...de... ¿cómo se llama? De artesano un poco, ¿no? No alejarnos mucho de la artesanía. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.702)

La cooperación, la negociación y el diálogo se muestran como actuaciones necesarias que deben llevar a cabo todos los componentes del equipo para solucionar los posibles problemas de encaje del audiovisual en la puesta en

escena, según se desprende de las declaraciones de los entrevistados, como muestran las siguientes citas:

M: ¿Cómo es tu relación con... con... el iluminador en una obra de teatro en general?

E: Normalmente, eh... eh... o trato de que sea así, de mutuo respeto. Es muy importante que vayamos juntos. Cuando se graban luces, normalmente yo suelo estar porque... porque ellos tienen una idea, que miran sus luces y tal, no sé qué. Hay muchos que tienen en cuenta el vídeo y para hay otros que no. Eh... por suerte me encuentro cada vez más con gente que lo tiene en cuenta, ¿no? Y... bueno, pues en el... Normalmente vemos el plano de luces, vemos la proyección, vemos cómo van a convivir. Eh... cómo... qué colores van a utilizar también, los filtros que va a utilizar, los colores que yo voy a utilizar. Si me voy... No tiene sentido que yo me vaya a utilizar cosas muy dramáticas con frío y de repente que él tenga un concepto completamente diferente, ¿no? Entonces o que... o que queramos jugar al contraste y que cada uno vaya a su lado, ¿no? Entonces, en ese sentido sí que hay conversaciones. Y... y... y después a la hora de montar pues ya es una cosa de limpieza, ¿no? Eh... A mí, pues hay comunicación constante. ¿Sabes? A mí esto me parece bien, o a mí esto me parece mal.

(Entrevista 7. Álvaro Luna, p.662)

Pero los dos tuvimos que aprender que el... que si de verdad queremos que el audiovisual no sea no solo sea decorativo sino esté en función de lo que ocurre en escena, es un trabajo que tiene que hacerse pensando en los dos elementos.
(Entrevista 3. Raúl del Águila, p.590)

También es verdad en otro caso, por ejemplo, en “Como gustéis” para el CDN que dirigía Marco Carniti y estaba de iluminador Felipe Ramos, yo con la proyección hacía... hacía muchos efectos de iluminación que no podía alcanzar Felipe. Tenemos unas tiras de plástico en las que, por ejemplo, yo metía muchas veces fondos y demás que funcionaban como si fuese iluminación tal cual, ¿no? Metía las tiras de un color, en el fondo proyectaba otra cosa, y eso a Felipe le ahorré un montón de aparatos que tenía que haber colocado de otra manera. Entonces, bueno, por ese lado también se puede utilizar el vídeo como iluminación. (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.675)

Si el suelo... Entonces, hay una colaboración muy interesante con el escenógrafo en la búsqueda de materiales y en la búsqueda de situaciones, ¿no? Cómo van a convivir esas proyecciones. Y que... y el escenógrafo normalmente me demanda cómo voy a utilizar sus... su... sus corpóreos para...con qué concepto voy a utilizarlos para proyectar. Incluso hay algunos que tienen ideas de proyección muy claras, ¿no? Lo que te decía antes, es que es muy interesante lo... la... la mezcla, ¿no? El poder aportar a la escenografía mientras que la escenografía te aporte a ti. (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.663)

La primera vez que trabajé con Álvaro fue en “El enemigo del pueblo”. Yo estaba de ayudante de Gerardo. Gerardo estaba también dirigiendo. Y la escenografía, bueno, era un suelo azul y luego grandes, enormes, gigantes pantallas que bajaban y subían. Y... y realmente la mitad o más de la mitad de la escenografía eran las proyecciones de Álvaro. Y, entonces, ahí sí que estuvimos trabajando mucho juntos compartiendo un montón de documentos, de imágenes, de... hacia dónde íbamos... tal... pasándonos pruebas de color. O sea, ahí estuvimos realmente trabajando los tres, Gerardo, Álvaro y yo, pues como un equipo de escenografía. (Entrevista 6. Silvia de Marta, p.651)

Si las citas anteriores muestran la necesidad de cooperación entre el diseñador de iluminación y el videoescenista y entre éste y el escenógrafo, la finalidad de la cooperación se sitúa, según se desprende de las entrevistas realizadas, en función del producto final, la escenificación, donde se busca el equilibrio de los distintos elementos que provienen de distintos medios: la luz, la materialidad del decorado y la proyección de imágenes, como se recoge en las siguientes citas:

No te pueden poner un suelo brillante con una pantalla al fondo, porque tú tienes que iluminar y no puedes contar con... claro. Entonces, hay ese equilibrio. Equilibrio... equilibrio. Equilibrio entre la videoescena, equilibrio entre el escenógrafo, equilibrio entre el vestuario. Si tienes una proyección en una escena de esgrima, pues si los visten de blanco va a ser también grave problema para

iluminarlos. Entonces, porque va a ser aquello... Pfff... Entonces, es equilibrio. Equilibrio. (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.688)

Pues en mi caso tiene que ver con, volviendo a la idea del equilibrio, es decir, que no desequilibre la puesta en escena hacia lo audiovisual, que haya un equilibrio. Y para mí que esté integrada en el propio espacio escénico. Es decir, eh... que no... digamos, que no condicione el resto de la puesta en escena. Para mí la idea de equilibrio y complementariedad es fundamental (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.573)

El actor ante la proyección audiovisual

El actor es considerado por los entrevistados como el centro mismo del acontecimiento teatral, el vínculo entre la obra elaborada por el autor, las orientaciones interpretativas y expresivas del director de escena y la mirada y el oído de los espectadores. Más allá de cualquier otro recurso escénico, incluida la proyección audiovisual, el actor aparece en las declaraciones como el elemento indispensable de la escenificación, tal y como se recoge de las siguientes citas:

El audiovisual crea el clima donde se desarrolla entre el audiovisual y el actor. Pero el fundamental creador del clima es el actor. Que yo puedo hacer una función sin audiovisual, pero no puedo hacer una función sin actor. (Entrevista 5. Gerardo Vera, p.643)

Pero es verdad que para mí, o sea, unos elementos centrales del teatro que a mí me interesa es el vínculo entre los actores, ¿no? Lo que pasa entre los actores. Eh... algo que tiene el teatro, yendo a esta esencia de la teatralidad que te de... de la que te hablaba antes, tiene que ver con la inmediatez con lo que sucede en el “aquí y ahora”. Eso que sucede en el “aquí y ahora” pasa por el vínculo entre los actores. Está generando algo que hoy es así y ya no volverá a ser así nunca más por más que repitamos el mismo texto por... Ya no por más que repitamos, sino incluso porque de la manera que yo trabajo siguiendo las ideas más extendidas que hay en el teatro de la vivencia, lo que me interesa es lo que sucede de verdad en este momento, que no es mañana ni fue ayer, es ahora. (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.568)

Sí. Es más, el audiovisual compone el cuadro para el espectador pero no para el actor. O sea, tú lo haces para que el espectador llevarle a donde tú quieres. Pero el actor no va a ir donde tú quieres en función del audiovisual. El actor va a ir donde tú quieres en función de su peripecia dramática.

(Entrevista 5. Gerardo Vera, p.642)

Esta importancia del actor es señalada en relación con cualquier tipo de tecnología introducida en la escenificación, incluida la tecnología audiovisual, aunque se reconoce también la influencia del audiovisual en la concepción de la puesta en escena. En la siguiente cita se expone de manera clara:

Entonces cuando un actor está por ejemplo, cuando he explorado cosas de estas, un actor está actuando y de repente lo que hemos hecho ha sido focalizar en alguna parte su trabajo, ¿no? Por ejemplo, eh..., en un caso donde había un actor que tenía que hacer de un viejo, una persona mayor que él, focalizábamos el trabajo en las manos, en cómo movía las manos que eran las manos de una persona mayor y la atención pasaba a estar en las manos. Entonces, esa idea, te pongo este ejemplo del primer plano, es algo que me interesaba explorar, ¿no? Siempre me ha interesado cómo el teatro puede digamos superar lo que la tecnología propone, ¿no? Cómo el actor puede superar lo que la tecnología propone. Y en ese sentido he estado trabajando con un hombre que puse en mis apuntes con los que trabajo para yo entenderme que es con el actor supratecnológico, ¿no? Es decir, cómo el actor puede superar aquello que la tecnología propone. Pero, evidentemente, ahí la tecnología nos está marcando un camino. Es decir, nunca me hubiese planteado esto si no existiese un primer plano en cine. (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.565)

La introducción de la proyección en el audiovisual en la puesta en escena impone al actor una modificación de su actividad en el escenario. Debe tener en cuenta el momento de la proyección, su interacción o integración en ella, en el desarrollo de sus movimientos escénicos, adaptándose a los tiempos audiovisuales y situándose en las zonas del escenario establecidas para su relación con la proyección:

Los actores, cuando no trabajan con un audiovisual, eh... tienen libertad de hacer las pausas. Tienen libertad de decir el texto más deprisa, más rápido, de comerse parte del texto... etc. ¿No? De medio improvisar o.... Eh... normalmente cuando entra el video se tensan. Se tensan además porque eh... por razones de producción (y es una pena) suele entrar bastante tarde en los ensayos y de repente es como un enemigo para... creo yo, ¿eh? Para los actores. Como... “¡ah! Ahora tengo que...”. Si tienen que interactuar con el audiovisual según como sea, claro, ahora tienen que decir la frase con la longitud de frase que tiene. Tiene que acabarla... (Entrevista 6. Silvia de Marta, p.652)

Los directores tienen mucha experiencia dirigiendo, también viendo espectáculos, pero nosotros que los hacemos generar contenido y demás, también nos encontramos con problemas, ¿no? escénicos. Pues yo qué sé, de ángulos, de ritmos también. Porque a veces que integra el video cambia... modifica el ritmo de la escena. Ya que siempre el contenido del video tiene un ritmo fijo, el ritmo de la escena de los actores está vivo. (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.671)

Por ello, de las entrevistas se desprende la necesidad de que los actores se familiaricen con la proyección audiovisual desde los primeros ensayos, como se recoge en las siguientes declaraciones:

Date cuenta. Tú date cuenta de una cosa. El audiovisual se incorpora cuando la obra está ya hecha, ya estrenada y el actor ya tiene el personaje resuelto. Con lo cual tú no puedes basarte en nada esencial para el audiovisual, para el actor, digo, no para el... porque el actor ha trabajado durante mes y medio sin tener ni idea de qué iba a tener detrás de él proyectado. Con lo cual, tú no puedes basarte en nada más que tener claro lo que quieres que ayude a... a crear... El audiovisual crea el clima donde se desarrolla entre el audiovisual y el actor. (Entrevista 5. Gerardo Vera, p.643)

A ver, es eh... hay varias... lo que pasa que el trabajo con los audiovisuales tiene muchas aristas, ¿no? Yo creo al menos. Y hablo solamente de las cuestiones técnicas, ¿ah? No hablo solo de las cuestiones... no hablo, no estoy tratando de hablar de las cuestiones conceptuales, reflexivas sobre el entorno, sobre el medio,

sino hablo de unas cuestiones prácticas y concretas. Una de ellas es que el actor tiene que estar familiarizado con el lenguaje. Si el actor no está familiarizado con las cámaras, no está familiarizado con los espacios de proyección, es como un actor que no esté familiarizado con la luz. Uno se para en su luz y simplemente no sucede nada. Entonces, no se le ve y punto. Entonces el audiovisual en ese sentido implica que haya actores que estén de alguna forma familiarizados y sean capaces de trabajar. Y no solamente actor, eh..., sino también el bailarín o ejecutante en general. Debe estar familiarizado. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.579)

Se constata, por tanto, que la proyección audiovisual establece nuevas exigencia al actor del drama videoescénico que precisa de su adaptación a la modificación de las rutinas de trabajo, integrando su interpretación con las imágenes proyectadas. Los actores deben someterse a esas nuevas rutinas en los ensayos. Éstas se basan en la repetición para acompasar los tiempos escénicos y audiovisuales, así como a la presencia de las cámaras que determinan posiciones y marcas en el escenario. Todo ello demanda más precisión en la actuación:

Sí, y luego también, esto no sé si le gusta a los actores, pero se necesita un actor bastante completo, tío. Que maneje el cuerpo muy bien, que maneje muy bien la cámara, pero que también maneje muy bien sus tensiones, sus energías dentro del escenario. Que necesita alguien bien integral. Y además alguien que sea muy predecible y en el sentido de que maneje muy bien la repetición sin ser aburrido. ¿Por qué? Porque implica mucho virtuosismo. Parece que no pero implica mucho virtuosismo. Mucha precisión. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.600)

La experiencia de los actores con el audiovisual determina, por tanto, la calidad del trabajo de puesta en escena en relación con la proyección. Un actor que ha experimentado con el audiovisual contribuirá de manera decisiva a hacer más ágil el desarrollo de la fase de puesta en escena, como se deduce de la siguiente cita:

Yo creo que cada vez mejor. Yo creo que cada vez lo llevan mejor. Eh... yo cuando empecé... yo empecé en La Fura. Estuve ocho años en La Fura. Tal como

acabé de estudiar me llamaron de La Fura para trabajar con ellos y estuve allí mucho tiempo antes desde aquí. Nunca viví nada extraño entre los actores y yo, porque yo creo que, claro, llevaban tanto tiempo ya ellos experimentando con el vídeo que los actores que entraban allí ya lo tenían por la mano. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.701)

Cabe señalar que el audiovisual se contempla también como una herramienta del director de escena en el desarrollo del trabajo de puesta en escena, puesto que permite grabar los ensayos desde su fase inicial para luego revisar las sesiones realizadas y corregir el trabajo de los actores:

Entonces, estaba, pues estaba aquí, eh... y entonces tenía en esa silla, o sea, es decir a un metro o metro y medio tenía el actor. Y yo tenía aquí una cámara y un monitor. ¿Por qué? Porque tengo muy mala memoria y yo no me iba, y si luego quiero repasar algo o contrastar necesitaba tenerlo archivado. Y, entonces, me lo estaban grabando. (Entrevista 4. Carles Alfaro, p.664)

Yo estoy utilizando ahora bastante el audiovisual como medio, como herramienta en el proceso de trabajo. Por ejemplo, estamos trabajando ahora un montaje y algo que es muy útil es que el poder grabar los ensayos me está permitiendo trabajar sobre ello sin tener que hacer que los actores repitan muchas veces lo mismo porque igual yo para... intuyo que algo no funciona, necesito volver a verlo, les pido a ellos que repitan, repetimos... Cuando no había audiovisual el trabajo de ensayos era más farragoso en este sentido. Mientras que yo ahora puedo grabar un ensayo y al día siguiente ir con cosas muy concretas porque he podido verlo, he podido pararlo donde necesito mientras que cuando ellos están trabajando es un continuo y es más difícil fijar la atención en ciertas cosas, ¿no? Entonces, como herramienta para los ensayos sí me parece que es algo que estoy utilizando y me está siendo útil. Incluso para volver a cosas yo el tipo de trabajo que hago de ensayo es un trabajo que va por capas donde hay mucha búsqueda al principio de una manera muy abierta. Igual es difícil un mes después recordar qué paso en una de las etapas primeras que estamos trabajando sobre “x” cosas. Mientras que con una grabación te permite ir y decir “vamos a recuperar esto”. Y esa posibilidad de recuperar cosas de los ensayos es algo muy... muy... que

permite, o sea que para lo que es el audiovisual es muy útil. (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.569)

La frontalidad en la puesta en escena

Los entrevistados señalan como inconveniente del uso del uso de la proyección audiovisual la imposición de la frontalidad en la puesta en escena. La necesidad de contar con un soporte de proyección obliga a la utilización del escenario convencional a la italiana, en el que la disposición de los elementos escénicos, incluida la pantalla, se disponen frente al espectador, que contempla el drama dentro de cuatro bordes imaginarios (arriba, abajo, izquierda y derecha) como si asistiesen a la proyección de una película en una sala cinematográfica:

Sí, o sea, normalmente cuando trabajo con proyecciones me afecta porque me suelen pedir una superficie donde proyectar. Entonces, por lo tanto ya tengo que contar con una superficie plana, eh... colocada paralela boca o en diagonal no demasiado diagonal. Una superficie lo suficientemente grande como para que se pueda ver y... eso a los escenógrafos, bueno, pues realmente nos aplanan además.... bastante. Nos da mucha frontalidad y... suele ser bastante aburrido. Y luego dónde me llevo esa pantalla, cómo la quito, si de repente quiero contar otra cosa. Nos da dificultades en este sentido. Y... y luego pues como iluminación con los colores, ¿no? Porque si proyecto sobre negro, si proyecto sobre rojo, si proyecto sobre... sobre qué color proyecto. Y ahora me traes unos cálidos, y me cambias el color de todo... (Entrevista 6. Silvia de Marta, p.653)

Bueno, yo creo que eh... (tose) justamente tú hablabas antes de la frontalidad y yo creo que es una gran limitación, ¿no? O sea, como te decía yo he utilizado a veces, eh..., monitores o pantallas que no me condicionaban el uso de un espacio, o sea, no me llevaban necesariamente al uso de un espacio frontal, pero en general el uso de audiovisuales condiciona a una frontalidad que no deja de ser una limitación. (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.567)

Esta obligación de frontalidad se enfrenta a la tendencia en la puesta en escena contemporánea de ruptura con el la disposición a la italiana y la búsqueda de otras disposiciones escénicas, como circulares o semicirculares, que añaden

perspectivas espectatoriales distintas a las convencionales. La siguiente cita pone de manifiesto el problema:

Lo intento siempre. O sea, trabajo a la italiana cuando no me queda más remedio, ¿no? O sea, es decir que yo justo una de las condiciones que puse cuando hice esa obra allí era que no fuese a la italiana, eh... que quería transformar el espacio. Y se podía transformar, ¿no? Como aquí ocurre que también casi todas las obras que he hecho, eh..., han sido explorando las diferentes relaciones espaciales con el espectador. Porque justamente me parecía, buscando esto que te decía de la especificidad, me parecía que algo que tenía el teatro que no tenía el cine era la posibilidad de romper con la frontalidad. Entonces, por eso me interesaba un espacio teatral que donde, digamos, el espectador tuviese diferentes perspectivas de lo que estaba viendo, ¿no? (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.564)

No sólo se señala la frontalidad como problema, sino que también se hace referencia a las necesidades técnicas que requiere el uso del audiovisual en la puesta en escena. Esto genera tensiones en los miembros del equipo de trabajo, como se comprueba en las siguientes declaraciones:

Me parece que el audiovisual condiciona una puesta en escena frontal generalmente. Y luego esto es una parte más, más pragmática, digamos. Quizá no tiene que ver (no sé hasta qué punto tiene que ver como lo estás preguntando) pero hay una... una sensación siempre de inseguridad con la tecnología permanente. O sea, cuando uno va a hacer una función y, y... eh... sale de gira y empiezas que te falla. O sea, un actor tiene una capacidad de adaptación que la tecnología no tiene. Simplemente una pequeña conexión que falla porque se ha doblado un cable y te has quedado vendido absolutamente, ¿no? Cuando un actor tiene una capacidad de adaptación a lo que sea porque eso es la maravilla de los actores, ¿no? Que tiene una capacidad, un buen actor se adapta a casi todo y es capaz de salir de casi todas las situaciones imprevistas, ¿no? Mientras que la tecnología te condiciona ya y a veces te anula, o sea, directamente a veces te anula, ¿no? (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.568)

O el vídeo, o la cámara, o la imagen en general que estás construyendo Eso más complejo es por momentos más caótico eh... un poco... que de una incer... me genera mucha incertidumbre a mí, mucho pánico, pero hay momentos en que todo encaja y es fabuloso, ¿no? Y además lo único malo que muestra una necesidad de cualquier problema electrónico (risas) y eso es algo que no te he comentado en las desventajas, pero eso, eso puede generar pues un pánico... Y una crisis total. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.684)

Sin embargo, los entrevistados consideran que tanto la limitación de frontalidad como las necesidades y complicaciones técnicas que, en principio, implica la proyección audiovisual se está solucionando con la aparición de nuevos software y la posibilidad de incluir soportes de proyección no frontales, puesto que los nuevos proyectores son capaces de proyectar en distintos ángulos.

Respecto a la frontalidad se señala lo siguiente:

Yo creo que la estoy, eh..., la estamos empezando a romper, ¿no? Yo creo que la estamos empezando a romper con software que vienen pues de tanto el teatro como el (Comenta un ejemplo que no se entiende 09:54) o el software como el (Comenta un ejemplo que no se entiende 09:55) o el (Comenta un ejemplo que no se entiende 09:57) que te permiten ya estructurar el espacio de una forma un poquito más dinámica, tres casi como tres dimensiones. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.579)

Luego están los soportes de proyección. Hay un soporte de proyección que te permite trabajar con... rompiendo un poco esa frontalidad aunque sea de forma ilusoria, ¿no? Porque siempre se necesita que el espectador esté ubicado en un determinado punto para que pueda contemplar ese material audiovisual. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.578)

Antes... Antes se aplicaba también, lo que pasa que los proyectores tenían menor potencia. Los que eran más potentes eran muy caros, eran muy ruidosos también. Había que trabajar más en una... plano frontalidad. Entonces, era complicado poner proyectores en gira porque claro, siempre la distancia es muy variable en gira de lo que van a ser los palcos, ¿no? Si... o la primera vara donde lo tuvieses planteado. Eso hacía también que fuese complicado ajustar la óptica a lo que iba

ser la caja escénica. Mas luego también la frontalidad podía hacer, si lo ponías fuera de... de escena o en retroproyección necesitabas más fondo, y fuera escena también podía implicar que se proyectaría las sombras de los actores en pantalla y también la imagen mancharía a los actores. Entonces, bueno, era más un soporte plano sobre el que se proyectaba. Y ahora estamos trabajando con volúmenes.

Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.671)

Yo creo que el... que esto que hablábamos de la frontalidad y la dependencia de una pantalla al fondo poco a poco va desapareciendo en... en función ya de... de mecanismos que te permitan más versatilidad que el actor se pueda mover, que las pantallas puedan moverse, eh... los tules permitan reflejos. O sea, que incluso se puede estamos hablando del futuro con... ¿cómo se llama esto en tres dimensiones?

M: Holografía.

(Entrevista 3. Raúl del Águila, p.596)

El mapping sobre todo lo estamos aplicando en musicales. En “Mar i Cel”, por ejemplo, hemos usado técnica de mapping para el fondo del cielo, porque tenemos dos proyectores a un metro de la primera vara más o menos. Están muy frontales, a trece metros de altura. Parece... el público ve que le... la sensación de que es retroproyección. Realmente el fondo está muy cerca. (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.678)

Ahora en “Pinguina” estoy desarrollando un proyecto con ocho proyectores porque va a proyectar en el suelo, en el techo una cúpula y una nave, haciendo un mapping. Entonces, ahora me estoy especializando un poco en eso porque trabajo con un programa de 3D que es el Cinema 4D, en el que puedo hacer una representación espacial de lo que va a ser la escenografía, todo el montaje, el punto de vista del público. Y eso me permite poder hacer este tipo de... de trampantojo, ¿no? De engañar al ojo. Porque lo que haces es emitir un... una señal que está deformada, pero el ojo la ve como...(Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.668)

Los entrevistados utilizan en la fase de puesta en escena el software clásicos de edición:

En cuanto a cosas prácticas así de tecnología, digamos, lo que solemos usar (digo solemos porque generalmente trabajamos junto con Emilio, ya te habrá comentado también), pero bueno, o trabajamos juntos o separados solemos usar lo básico: Photoshop, Premier, After Effects y Cinema 4D para generar los elementos en 3D, ¿no? Y luego el After Effects para composición, y Premier pues generalmente cuando hay rodaje montajes algo más, digamos, cinematográficos. Y el Photoshop para la imagen. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.695)

Sin embargo, se produce una búsqueda constante de nuevos software para ampliar las posibilidades electivas y expresivas de los miembros del equipo de trabajo, incluso diseñando programas informáticos *ad hoc* o utilizando los que proporciona el mercado de manera creativa. Esto permite influye tanto en agilizar el proceso de trabajo, eliminando la incertidumbre que puede provocar el uso de la tecnología audiovisual, señalada anteriormente, como superando la limitación de la frontalidad. Se señala en las siguientes citas:

Dejar cualquier imagen a cualquier pantalla. Te puedes ir, eso es importante, te puedes ir con un espectáculo que ha sido concebido, desde... ah... un mapping, por ejemplo, que tiene que ser preciso, sobre una escenografía, y como ya sabes el mapping depende completamente de dónde está la posición del proyector. Una cuestión de perspectiva. Te puedes permitir irte de gira con un espectáculo que lleva ese tipo de diseño audiovisual y modificarlo en cada teatro con tu software. ¿Sabes? No hay que reeditar nada. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.708)

Entonces esta gente (no se entiende 17:56) realidad Liliano cómo se apellida no me acuerdo exactamente cómo se...esta (no se entiende 18:01) este sujeto es un (no se entiende 18:03) de la informática. Entonces generó un programa para poder utilizar audiovisuales en escena. Entonces, a todos los componentes, por ejemplo, los llama actores. Todos los componentes tecnológicos (proyector de video, efectos) todo eso lo llama actores, como elementos actorales dentro de su... de su propuesta escénica. Y te permite manipular en video y está pensado para teatro. Está pensado para una puesta en escena. Entonces, eh..., ahí vemos, pues, lo que te comentaba hace un rato la capacidad o la necesidad de de una

búsqueda escénica audiovisual, tener el soporte tecnológico que en ese caso, en el caso particular de esa obra tuvieron que crearlo yo. Lo crearon ellos mismos y lo han desarrollado y lo venden. Y de hecho ganan dinero (risas) con este software. Es... lo ha aprendido a usar (no se entiende el nombre del autor 18:54). Está bastante bien. Hubiese ahorrado muchos años de sufrimiento este software (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.581)

Los resultados de este apartado se recogen de manera sintética en la siguiente tabla:

PUESTA EN ESCENA Y AUDIOVISUAL
Adaptación de todos los participantes a nuevas relaciones de trabajo que exige la incorporación al equipo del videoescenista.
Modificación de las rutinas de trabajo.
La introducción del audiovisual genera problemas prácticos en la puesta en escena, tanto en la escenografía como el diseño de iluminación.
Se encuentran soluciones a través de la cooperación, la negociación y el diálogo.
Búsqueda del equilibrio entre los elementos audiovisuales, escenográficos y lumínicos.
El actor es considerado como centro del acontecimiento teatral por encima de cualquier aspecto tecnológico, incluido el audiovisual.
Se constata que la presencia de la proyección establece nuevas exigencias creativas y técnicas al actor.
El entrenamiento y la experiencia del actor con el audiovisual determinan la calidad del trabajo de puesta en escena.
El audiovisual se convierte en una herramienta del director de escena en la grabación de los ensayos con los actores.
Limitación de frontalidad y enfrentamiento a las complicaciones tecnológicas derivadas de la utilización del audiovisual.
Búsqueda de soluciones a través de nuevos software de edición y

proyección de imágenes.

Tabla 81. Puesta en escena y audiovisual. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia.

4.2.2. Elementos fundamentales del drama videoescénico

4.2.2.1. Personaje y Acción videoescénicos

La proyección del personaje

Si el actor aparece en el centro de la fase de puesta en escena, el personaje encarnado por el mismo, se considera por parte de los entrevistados como el centro productor de sentido en la escenificación, también en el drama videoescénico. Hay una tendencia a considerar al personaje patente, el que está efectivamente en la escena, debe ser encarnado en directo por un actor real en el mismo momento en el que se produce la escenificación en presencia de los espectadores.

El personaje audiovisual, registrado por la cámara en directo o grabado y proyectado en la pantalla o cualquier otro soporte de proyección sólo aparece cuando así lo establece la propia ficción o por decisiones específicas del director de escena. Los entrevistados aluden a la “trascendencia” que adquiere el personaje escénico patente en el desarrollo de la representación teatral. La mezcla de personaje patente y personaje audiovisual en la escena no se considera deseable, como muestra la siguiente cita:

Normalmente la... la trascendencia que tiene el personaje en directo no lo tiene una proyección. Entonces, a mí no me gusta mezclar mucho personajes virtuales que aparecen en escena con personajes reales. Eh... si los proyecto es porque tienen un carácter especial. En este caso ser un presentador de televisión, o ser... por ejemplo, fantasmas de Macbeth o... tienen un juego que trascienden la realidad, ¿no? O sea, no... no... Están como en otro nivel. Eh... respecto a los personajes físicos normales no le veo mucho sentido proyectarlos, la verdad. Porque para qué voy a proyectarlos si puedo tenerlo ahí, ¿no? ¿Sabes? A menos

que tenga un... una... una... como... una necesidad de otro sentido en el que, pues eso, entra dentro ya otras características, otras cuestiones como que es un presentador de televisión o... (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.664)

Como se apuntaba al principio, la decisión última de recurrir a la proyección de personajes depende de las decisiones estéticas del director de escena que suele recurrir a este procedimiento para solucionar problemas derivados de las características específicas de determinados personajes. Se recurre entonces a la proyección de personajes que la ficción señala como fantasmas, espectros o dioses, señalándose mediante la proyección su naturaleza no real dentro del mundo ficticio que presenta la escenificación:

M: ¿Qué motivos crees que llevan a un director a decidir en un momento dado utilizar determinado momento de la obra personajes en escena, y en otros momentos o simultáneamente personajes proyectados?

E: Sí. Sí. A ver, eh... Puede ser por dos motivos. Uno, porque el director sea también un apasionado de la imagen y le guste ese lenguaje. Y otro por resolver un problema. Y resolver un problema es que si aparece yo qué sé, estás haciendo el Tenorio, y aparece en comendador, a ver cómo coño... O aparece un comendador que salga de una trampilla vestido de blanco, con la hostia, o puedes bajar una gasa negra y hacer una proyección como se hacía antiguamente. Una especie de aura y... y esto lógicamente no tienes que poner un actor, no tienes que poner una trampilla, no tienes que tener... Entonces, ya digo, puedes buscar un poco ese lenguaje porque te apetezca, mezclar los dos lenguajes, de... un poco más cinematográfico teatral, o puede ser para resolver un problema de hacerlo de una forma más sencilla algo que es súper complejo. Te he puesto lo del Tenorio. Me ha venido ahora a la cabeza, pero puede ser, yo qué sé... (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.689)

En este caso teníamos una gasa que cubría todo el escenario, hombro a hombro, cuatro y medio de altura. Entonces las brujas, por ejemplo, aparecían en una gran dimensión, en... (...) La aparición de las brujas la ponemos en vídeo y las brujas de tres y medio, que cogían la escala (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.673)

También se recurre a la proyección de personajes cuando la propia obra dramática plantea situaciones que así lo requieren, como conversaciones a través de videochat de personajes que la ficción presenta distantes en el espacio. En este caso dos cámaras registran los parlamentos de los personajes escénicos patentes y se proyectan en una pantalla en simultaneidad con la acción de los primeros a través de una mesa de edición en directo. Las siguientes citas dan cuenta de ello:

El audiovisual en mi caso aparece como parte de la secuencia temporal de la obra. Es decir, no es algo que altere ni que condicione ni que afecte porque tiene que ver con el propio tiempo de los personajes. Es decir, un personaje que eh... se conecta vía Skype con otro y se puede comunicar, pues forma parte de la propia acción, ¿no? Lo que sí es verdad es que el audiovisual es como si nos permitiese dos tiempos simultáneos, ¿no? El tiempo en que yo pueda estar con el otro y a su vez puedo tener una acción diferente en el tiempo real, ¿no? O sea que así, en este sentido nos permite como una duplicidad de acciones a la vez, ¿no? (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.573)

Te decía antes que, eh..., o sea, me interesa cuando, por ejemplo, hubo, eh... en la obra de Raúl en concreto eran personajes ausentes que se comunicaban a través de la imagen justamente, ¿no? Entonces me parece que en ese, en esos casos tiene sentido cuando, digamos, el propio referente real la imagen es imprescindible. Un poco lo que te comentaba antes, ¿no? Eh... en el caso de “La persistencia de la imagen”, cuando hablamos de un prólogo y un epílogo es una obra donde tiene, tiene una... un espacio único y justamente el prólogo y el epílogo tiene que ver con lo que sucede antes de que el personaje llegue a ese espacio único y lo que sucede después de que el personaje salga de ese espacio único, ¿no? O sea, que son como complementarios en ese sentido, ¿no? No son sustituibles. Por eso, volviendo a lo mismo, si, si la imagen es sustituible por algo que sucede escénicamente yo siempre voy a optar por lo que sucede escénicamente, ¿no? (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.572)

E: Yo hice “Groming” en La Abadía, que era sobre el acoso en las redes, y había mucha cosa de imagen pero era porque el personaje lo pedía porque estaban en chat.

M: En chat. Interactuando en videochat, ¿no?

E: Claro, Entonces,... Claro, todo esto son cosas argumentales. Ahí lo tienes que aceptar porque sí, porque es así, porque estás contando esto. Cuando tú, no sé en qué medida, bueno, no sé si te imaginas que tienes un encuentro con un... con tu madre que falleció hace 20 años, pues bueno esto se admite, ¿no? Eh... cuando son, ¿sabes? yo creo que tiene un lenguaje y unas situaciones en las que eso encaja perfectamente. Otras que es más dudoso y que... Ahora mismo no sé ponerte ejemplos de decir... Estamos contando una época... en una época actual y hay... O sea, que yo esté aquí real y que tú estés proyectado en una pantalla y estemos charlando sobre esto. (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.690)

Los entrevistados consideran que si se produce la co-presencia de personaje escénico y personaje audiovisual la relación que se establece entre ellos es de desigualdad, puesto que los personajes que aparecen en la pantalla lo hacen a mayor escala que la real. Esto que provoca, según se desprende de las entrevistas, una “aplastamiento” de uno sobre el otro. La presencia en el aquí y ahora del hecho teatral del personaje escénico, por tanto, queda disminuida por las dimensiones de la proyección del personaje audiovisual.

Yo que sé, en “Divinas palabras”, por ejemplo, también eh... lo utilizas con personajes pero claro, también en una escala mucho mayor, ¿no? Pueden tener relación. Un personaje que está en escena con un personaje que se proyecta. Pero siempre tiene esa cosa... de que lo que se proyecta es la imaginación del que está en la escena. Porque da esa sensación, o sea, de alguna manera. No hay una sensación de igualdad en la relación, ¿no? ¿Sabes? O que está en un nivel superior de creación o de... o que es como Dios, o de maldad o que le está observando. Pero... pero que siempre hay que jugar con otros elementos, ¿no? Con otros estados. (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.665)

E: Ocurre que pienso que muchas veces la tecnología aplasta el trabajo escénico del actor fundamentalmente, ¿no? Entonces, que hay como una sobre, eh..., una sobredimensión de lo tecnológico que aplasta al actor y lo hace que...

M: Hace que la pantalla se lo coma todo, ¿no? Como quien dice.

E: Eso es, ¿no? Eso es. Es con esa idea ¿no? Eh... bueno.

Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.565)

A mí, generalmente, no me acaba de funcionar. Pero no me acaba de funcionar por la escala. O sea, he visto muchos espectáculos donde se pretende que la escala del vídeo, quiero decir, el tamaño de la persona proyectada sea el mismo que el de la persona que tenemos en video en directo. Y no cuela. O sea, a mí no me la cu... no me funciona. Entonces, siempre prefiero que la escala del video sea mayor, o que sea una parte, o que sea tan solo la cara, o... o... Bueno, que sean escalas distintas porque el lenguaje es distinto. O sea, es que, no puedes intentar que dos lenguajes separados eh... al ojo del espectador sean dos personajes iguales. Eso solo funciona luego por cámara. O sea, cuando tú eso lo grabas y lo reproduces en tu ordenador dices: “¡Coño! Sí, el efecto funciona muy bien”. Pero es que ahí ya todo es 2D. Ahí ya todo es plano. Ahí la trampa ya está. Pero a mí en directo no me ha funcionado... no me funciona nunca. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.703)

Pese a los inconvenientes que la interacción entre personaje escénico y personaje proyectado les plantea a los entrevistados, éstos recurren a ella en sus producciones y alaban las ajenas cuando consideran que dicha integración se realiza en condiciones óptimas. Estas condiciones vienen determinadas, según se constata, por la destreza de los participantes en la construcción del drama videoescénico a la hora de integrar la proyección en la acción escénica. Recurrir a soportes de proyección en tiras que permite la aparición y desaparición de personajes patentes como si surgieran de la propia pantalla es uno de los recursos específicos que se señalan como adecuados por los diferentes entrevistados. Se deduce de las siguientes citas:

Sí, sí. En “Münchhausen” también aparecía un vídeo como si fuese un espejo que estaba abatido en el que se veía el reflejo del actor, David Castillo, y hacía un... simulaba, ¿no? Que hacía el mismo movimiento. Después, cobraba vida ese espejo y se transformaba en otro... en otro personaje. Sí. Se está jugando como si fuese parte de la escena o parte de otros actores del elenco. Sí, sí. Se incorpora totalmente la puesta en escena. (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.667)

Edición en directo, cámaras en directo porque había un momento que luchaba como un robot, entonces el robot estaba en escena y se manejaba con un mando a distancia y había una cámara que al proyectarlo en la pantalla gigante de detrás pues... dimensionaba ese robot. Entonces él se peleaba con la proyección. (Entrevista 1. Darío Facal, p.539)

E: No sé si viste “Viaje a ninguna parte”. ¿Lo viste? ¿El montaje teatral?

M: Sí.

E: Vale, Entonces, ahí había una cosa que fue un poco polémica porque, a mí me parecía justificadísimo porque había unos personajes en escena y esos mismos personajes aparecían en un flashback de una entrega de premios. Yo creo que esa interrelación era buenísima, ¿no? Y... y los actores la entendieron bien. Ellos mismos se rodaron, ¿no? Entonces, cuando hay ese tipo de interrelación yo creo ellos lo reciben maravillosamente bien. El hecho de que si esa esce... Claro, es lo mismo. Dice: “¿Podíamos haber hecho esa escena de flashback de verdad?” Hostia, pues... pues no porque físicamente se tenían que cambiar de vestuario, de época, de... era todo una película en blanco y negro. Era... son una posible... Porque todas estas cosas proyectadas siempre suceden más con el mundo fantasioso y con el mundo imaginario. (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.690)

E: Antes de que existiera todo esto de la videoescena, bueno, yo hice el “Cascanueces” y era una... ahí sí que había interacción por completo. Porque era una película animada de la cual los personajes salían. Entonces, ahí por ejemplo había una interacción continua, porque la película empezaba y acababa. La pantalla era esta de lamas y los bailarines salían y entraban.

M: Salían de la pantalla.

E: Entonces, entraban y salían de la pantalla. Bailando “tatata...”. Y a lo mejor había personajes proyectados y personajes... claro, el “Cascanueces” es fantasía pura. Las golosines, las escenas del cascanueces, la danza árabe, la danza... O sea, es fantasía pura. Y eso resultó genial. Y eso sí que era un video hecho adrede de animación con personajes ficticios y ellos mismos entraban y salían de la pantalla. (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.691)

E: Recuerdo que la primera vez que vi algo que ya me sorprendió porque no era simplemente la proyección de unas imágenes como complemento fue un montaje

(creo que era de Carolyn Carlson) que había una pantalla que estaba dividida en tiras, como luego ha usado La Cubana para uno de sus montajes y los personajes salían de dentro y entonces había...

M: Salían de la pantalla, ¿no?

E: ...como una continuidad de lo que sucedía en la pantalla a lo escénico y viceversa y eso me sorprendió la primera vez que lo vi bastante. Ya no era una proyección atrás que no influía a los actores, sino que los actores entraban o salían de ese mundo de la pantalla (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.574)

Entonces, entraban y salían de la pantalla. Bailando “tatatata...”. Y a lo mejor había personajes proyectados y personajes... claro, el “Cascanueces” es fantasía pura. Las golosines, las escenas del cascanueces, la danza árabe, la danza... O sea, es fantasía pura. Y eso resultó genial. Y eso sí que era un video hecho adrede de animación con personajes ficticios y ellos mismos entraban y salían de la pantalla. Bueno, esto es un invento que funciona muy bien. Yo no sé, creo que esto lo hizo también Tricycle hace ya muchos años. (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.691)

Quiero decir, yo ahora me encuentro en algún trabajo (no recuerdo el último) en donde efectivamente... o en la danza se da mucho, ¿no? Hay trabajos maravillosos donde los bailarines actúan con otros bailarines que están interpre... que están proyectados. Entonces, ahí, claro, el condicionante es muchísimo. Cuando es simplemente decorativo o un paisaje de fondo o... bueno, a los bailarines no les preocupa dem... o sea, no le... salvo la cosa física de que con la proyección siempre te tienes que buscar un ángulo que a ellos no les moleste para que no salgan las sombras y tal... Pero esto son cosas prácticas que a ellos no les llega, ¿no? Entonces, ya digo, yo creo que puede ser... depende del protagonismo de la dramaturgia que tenga la imagen. Si es algo que tienes que interactuar con el video, efectivamente tienes que ensayar... les condicionas con los tiempos, con... pero bueno, lo mismo pasa con la música también. Es una herramienta más y en esa medida te tienes que acoplar. Si es simplemente decorativo, pues no tiene... no tiene mayor inconveniente, ¿no? (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.686)

En la obra de Raúl en concreto eran personajes ausentes que se comunicaban a través de la imagen justamente, ¿no? Entonces me parece que en ese, en esos casos tiene sentido cuando, digamos, el propio referente real la imagen es imprescindible. (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.572)

M: Sí, ¿no? de... de de... trabajo que agiliza, ¿no? los software. La informática agiliza el trabajo a la hora de...de llevarlo a cabo, ¿no?

E: ¡Claro! Por un lado agiliza y pero también es cierto que ya te digo, por ejemplo, una cuestión muy sencilla, ¿no? De... tú te lees una cama... por poner por ejemplo, un trabajo de un actor que tiene una cámara, entonces era un bailarín que bailaba pero lanzaba la señal de video al proyector pero pasaba por el software para ralentizar ese paso de tal forma que cuando él ya no estaba en pantalla recién salía en pantalla, y cuando volvía a entrar salía se repetía en infinito pero en imágenes completamente distintas momentos distintos de la propia persona. Eso, eh..., no es todo lo que hay porque a nadie le interesa que eso exista. O sea, eso es una necesidad propia de ese espectáculo. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.582)

Los entrevistados defienden también la utilización del personaje proyectado para simultanear dos o más acciones en el escenario. La llevada a cabo por el personaje patente y las que devienen de la proyección del personaje audiovisual. En muchos casos el personaje audiovisual, planteado en la obra dramática como personaje ausente, es decir, aquel que no aparece efectivamente en escena y que es meramente aludido por los personajes patentes, adquiere presencia en la proyección, pasando a convertirse en personaje patente, aunque su presencia en la escena es audiovisual, en el drama videoescénico en cuestión, como se afirma en las siguientes citas:

Pues en mi caso siempre que he utilizado imágenes así han sido personajes ausentes, es decir, que no es que lo que esté ocurriendo en escena sustituya a algo que podría estar en escena, sino que son personajes ausentes por lo que sea.

Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.572)

E: Luego hay momentos... hay un momento que es un flashback, donde el protagonista le explica a su... a su amada cristiana por qué y cómo fueron expulsados de la península cuando él era un chaval, oye eso tiene un aire mucho más de ensoñación, es un sueño en recuerdo. Y ahí rodamos todo. Hicimos dos días de rodaje en un plató con croma rodando a... a 450 frames por segundo. Pues teníamos con todo el vestuario de los cristianos, soldados, moros y tal. Hicimos como un exilio. Un exilio con mucha violencia, pero todo con esa cámara lenta de mucho fuego, dándole mucho énfasis entre sueño poético, drama, tragedia, ¿no?

M: Y, ¿esto se proyectaba en presencia de personajes escénicos o...?

E: Todo el rato. Todo el rato. O sea, nunca hay sólo vídeo. En este espectáculo, a diferencia de "Iolanta", siempre hay actores. Y el video en este momento, o sea, en este espectáculo sí está siempre al servicio de lo que sucede en escena, que es... lo que te quería decir es lo que creo que me define un poco. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.697)

Se puede deducir también que el audiovisual no sólo ofrece la posibilidad de representar (audiovisualmente) cualquier personaje planteado como ausente en la obra literaria o en una puesta en escena convencional, aumentando el grado de representación del personaje, sino que también afecta al reparto y la configuración.

En el drama videoescénico el reparto y la configuración adquieren condiciones específicas derivadas de la aparición de la enunciación audiovisual en la escenificación. De modo que el reparto estará formado por personajes escénicos pueden doblados por su imagen audiovisual, en el caso del videochat aludido en varias citas por ejemplo, y por aquéllos y personajes que sólo son representados audiovisualmente. Dependiendo de su participación en la acción, los personajes audiovisuales formarán parte de la lista de *dramatis personae* o quedarán relegados a la consideración de ambientes, en la terminología de Casetti y Di Chio (1996), como sucede en un relato cinematográfico. Las configuraciones de las distintas escenas se verán afectadas cuantitativa, temporal y, en menor medida, cualitativamente por la irrupción del personaje audiovisual. En el aspecto cuantitativo, el número de personajes es susceptible de aumentar, puesto que las restricciones habituales a las que se enfrenta el director de escena respecto, por

ejemplo, al tamaño de la sala teatral o al número de componentes de la compañía, son aminoradas por la proyección ilimitada de eventuales personajes, doblados de la escena o sólo registrados audiovisualmente.

Sin embargo, los entrevistados advierten sobre la interacción de personaje escénico y audiovisual en muchas de sus declaraciones, destacando la dificultad de integración y los efectos distanciados no deseados que la proyección puede causar en la recepción de la escenificación por parte del espectador, como se afirma en la siguiente cita:

Sí, hice un montaje en Bogotá que se llamaba “Adentro la casa afuera” que utilizábamos muchísimo el video y había personajes que hablaban desde el video a... o sea, desde las proyecciones a los personajes que estaban dentro. Esa interacción es muy difícil que sea natural porque siempre se va a notar que está grabada. Por las pausas, por muy bien que recojan las energías el actor que está en el escenario por muy bien que esté milimetrado, los textos y tal. Y siempre van a pertenecer a otro nivel. Es decir, va a ser, pues eso, un presentador omnipresente, o va a ser alguien que se ha muerto o alguien que ha pasado... o va a ser un pensamiento, o va a ser un recuerdo... Siempre va a ser un personaje que no pertenece al nivel... al mismo nivel que el actor. (Entrevista 6. Silvia de Marta, p.655)

En esta investigación se han establecido tres tipos de relaciones básicas que vinculan al personaje escénico con el personaje audiovisual en el escenario, sustentadas en la presencia de la pantalla de proyección: duplicación, que se produce cuando el personaje escénico entra en relación con su doble audiovisual registrado por una cámara y proyectado en la pantalla; superposición, cuando el personaje escénico entra en relación con otro u otros personajes audiovisuales distintos a él que son proyectados en su presencia; integración, que tiene lugar cuando el personaje escénico establece contacto con otros personajes audiovisuales registrados en otro tiempo y otro espacio de tal modo que se ha reservado un lugar concreto en el espacio audiovisual para ser ocupado por el personaje escénico.

Sin embargo, como se ha podido comprobar, los entrevistados no realizan ninguna distinción y se refieren a todas ellas utilizando exclusivamente el término “interacción”. Interacción, por tanto, entre personaje escénico y personaje proyectado, independientemente de las características específicas de la misma, ya sean éstas derivadas de la duplicación, la superposición o la integración. Esto nos hace plantearnos la necesidad de la utilización de esa triple distinción en esta investigación. No obstante, parece conveniente su empleo como recurso taxonómico para el análisis y la descripción del drama videoescénico.

La focalización en el drama videoescénico

Aunque el concepto de focalización es esencialmente narrativo, el procedimiento se aplica también al teatro, puesto que “el dramaturgo, teóricamente ausente del universo dramático, de hecho interviene en el desarrollo de los conflictos y en la singularización de los personajes principales, subordinando el resto a los elementos focalizados” (Pavis, 2002, p.208). El personaje escénico se convierte, por tanto, en el elemento a través del cual se vehicula la focalización en el teatro. Son sus gestos, sus movimientos y su verbalidad los que orientan la mirada del espectador por el escenario que, en principio, se caracteriza por su exterioridad, dado que el drama es, como indica García Barrientos (2001), “el modo de representación *objetivo* por excelencia, debido sobre todo a su carácter *inmediato*, a la ausencia de mediación –voz narrativa, mirada cinematográfica– entre el receptor y la ficción” (p.147).

En esta investigación hemos definido el drama como enunciación más que como enunciado, ya que está sucediendo en el mismo momento y en el mismo espacio que ocupa el espectador en ausencia de instancia enunciativa y la mirada del espectador es dirigida por la acción del personaje instalado en el escenario. El concepto de vectorización, que Patrice Pavis (2000) define como “la puesta en movimiento de un relato o de una cronología entre distintas partes de una obra escénica, es el recorrido del sentido a través del laberinto de los signos e implica una puesta en orden de la representación” (p.136), se nos muestra capital si se relaciona con la focalización. Este recorrido, físico o verbal, se realiza a través del personaje que desencadena en el espectador una especie de vaivén entre interior y

exterior, puesto que a veces percibe desde dentro del personaje, identificándose con él, y otras desde el exterior, “como un cuerpo extraño” (Pavis, 2000, p.137).

De las entrevistas realizadas se deduce que el drama videoescénico asume las propiedades focalizadoras del audiovisual en su puesta en escena al enfrentar al personaje escénico con el personaje audiovisual, de manera que la excepcionalidad de la representación del espacio subjetivo del personaje que señala García Barrientos (2001) deja de ser tal y el acceso a, por ejemplo, sueños, alucinaciones, fantasías, pensamientos, recuerdos o el mismo objeto de la mirada del personaje escénico queda expedito para el espectador a través de la pantalla de proyección situada en el escenario. “Había un momento de la escena, o sea, la atención escénica pasaba a estar en la imagen y no en los actores o en la otra parte de la puesta en escena” (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.571), se afirma en las entrevistas. El acceso al objeto de la mirada del personaje escénico, reproducido audiovisualmente, se recoge en la siguiente cita:

Exactamente. Y luego pues también hay un uso de un audiovisual en eh... en “La tierra” que hice en el CDN en un momento dado en el que un personaje está con un televisor y está viendo un televisor y lo que hacíamos era amplificar de alguna manera lo que estaba viendo en el televisor, ¿no? Para hacer partícipe al público de lo que le estaba pasando con lo que veía (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.563)

La mirada videoescénica, por tanto, ya no queda restringida a la vectorización del recorrido del personaje, sino que se amplía hacia las lindes del audiovisual, estableciéndose puntos de vista y de escucha a través de los procesos de ocularización y auricularización audiovisuales establecidos por la pantalla o pantallas situadas en el espacio escénico, como se muestra en la siguiente cita:

Pero, por ejemplo en 24/7 que te decía que era esta obra que era con cuatro frentes y donde había monitores por todo el espacio, eh..., también permitía, que es otra cosa de las que me gustan, que no todos los espectadores están viendo todo al mismo tiempo. Entonces, ahí había una serie de monitores que tú, según donde estabas sentado, estabas viendo unas cosas u otras y podías ver cosas

iguales o cosas diferentes. A veces había una señal que era la misma para todos, pero a veces había una señal que era diferente para cada uno. Con lo cual para mí cuando, te decía antes que la idea de meter una pantalla como tal no me interesa, pero sí me interesa la introducción de la imagen en la escena como un traslado de lo que ocurre en nuestra vida cotidiana donde convivimos con imágenes. (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.564)

Los entrevistados se muestran conscientes de que el contenido icónico de la proyección afecta a la focalización y lo tienen en cuenta en el desarrollo de su actividad creativa, buscando ángulos de proyección o situando las pantallas en lugares estratégicos para causar el efecto deseado:

Aquí lo importante en este caso es que el público vaya a tener una buena referencia de lo que vas a proyectar, ¿no? que tengas un ángulo que sea óptimo para ellos. Porque sino la relación se podría perder mucho, ¿no? Entre esos ángulos y el punto de referencia del espectador. Nosotros siempre tenemos en cuenta un punto de vista, en cuanto, sobre todo si vamos a generar contenido, que parece que tiene profundidad en 3D. Un punto de vista óptimo del patio de butacas, que sería la visión del príncipe. Esto lo que se usaba antiguamente para hacer lo que eran los trampantojos visuales de escenografía. Pues este es el... el trampantojo 3.0, por decirlo así, ¿no? Era una vuelta de tuerca y estamos en ese punto. Claro, los espectadores que están en esa zona central privilegiada van a tener esa sensación de profundidad estupenda, ¿no? Se lo van a creer totalmente. Y los que van a estar más laterales o más en primera fila también, pues bueno, esa... van a ver distorsionado ese efecto aunque el ojo, yo creo que también trabaja a favor del engaño. Adapta ese plano y puedes ver esa profundidad aunque estés un poquito más desplazado. Pero este es... la técnica es el que ahora sobre todo en videomappings, hace proyecciones sobre fachadas. Lo que pasa en este caso, el público en general, para poder ver la fachada en conjunto, está desplazado, y todo el área del público es más... está muy centrada, ¿no? Bueno, siempre que se ven videos en internet son cámaras que sacan desde ese mismo punto de vista para que cuele, ¿no? (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.677)

Los resultados de este apartado se recogen en la siguiente tabla:

PERSONAJE Y ACCIÓN VIDEOESCÉNICOS
Se considera al personaje escénico patente como centro productor de sentido, tal y como ocurre en la escenificación convencional.
Se constata una desigualdad en las relaciones entre personaje escénico y personaje audiovisual, puesto que éste aparece proyectado a mayor escala.
Preferencia por la interacción entre personaje escénico y personaje audiovisual para solventar problemas específicos derivados de la naturaleza ficcional del personaje: dioses, espectros, fantasmas.
La interacción entre personaje escénico y personaje audiovisual se considera óptima en el caso de que así lo exija la ficción: conversaciones por videochat.
Se considera que el audiovisual permite la posibilidad de simultanear acciones en el escenario, las realizadas por el personaje escénico y las llevadas a cabo por el personaje audiovisual, situado en otro espacio y/o otro tiempo de la ficción.
La proyección audiovisual aumenta el reparto y la configuración de personajes patentes, al posibilitar la conversión de personajes señalados como ausentes en la obra literaria en personajes patentes (representados audiovisualmente).
Para referirse a las relaciones entre personaje escénico y personaje audiovisual los entrevistados no distinguen entre duplicación, superposición o integración, sino que utilizan el término genérico de interacción.
El drama videoescénico adquiere las propiedades de focalización del audiovisual, permitiendo el acceso del espectador a los pensamientos, sueños, recuerdos o al objeto de la mirada del personaje escénico a través de su proyección.

Tabla 82. Personaje y acción videoescénicos. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia.

4.2.2.2. Espacio videoescénico

El espacio aparece en el teatro como un elemento esencial del drama. Es la puerta que abre la escenificación, como afirma García Barrientos (1991). En el espacio sucede la representación, adquieren existencia los personajes y se produce el proceso de comunicación con el espectador en el marco de la sala teatral. En el drama videoescénico el espacio escénico, sustentado en los elementos que componen la escenografía, convive con el espacio audiovisual proyectado fundamentalmente en una o más pantallas situadas en lugares estratégicos del escenario. Es decir, se presenta un espacio, el audiovisual (construido a través de encuadres, ángulos, movimientos de cámara, secuencias), dentro de otro espacio, el escénico.

En las entrevistas realizadas se recogen apreciaciones sobre el establecimiento de relaciones de sucesividad y simultaneidad entre ambos espacios que constituyen unidades de sentido y que son señaladas por los entrevistados como claras aportaciones del audiovisual al proceso de escenificación.

Sin embargo, los entrevistados constatan ciertos problemas derivados de la presencia de la pantalla en el escenario, puesto que, inserta en la escenografía, es un elemento que obliga a su utilización.

La ausencia de contenido audiovisual la convierte en una superficie vacía, pero presente, que puede interferir de forma indeseada en el desarrollo de la acción en el escenario, puesto que “el gran uso de la proyección en escenario no es la proyección en sí, es dónde proyectes. Entonces el problema es que en el momento en el que pones una pantalla en un escenario hay que usar esa pantalla. Cuando no tiene proyección no deja de ser una pantalla corpórea” (Entrevista 1. Darío Facal, p.540).

La necesidad de llenar de contenido la pantalla se convierte en un asunto recurrente en las declaraciones de los creadores: “O sea yo te puedo decir que cuando yo lo hacía en “Kepler” para mí era (te lo digo así de claro) una forma que durante más de cuarenta minutos esa pantalla tuviera algo. Entonces lo más obvio

es pongamos ahí porque, claro, en blanco no podía estar. Entonces, de pronto... Y a mí me parecía gracioso porque me parecía tan cutre que pensaba... yo me reiría” (Entrevista 1. Darío Facal, p.555).

El problema se acrecienta si la pantalla es de tamaño considerable. Su presencia inerte, vacía de contenido audiovisual, se destaca de forma no deseada sobre cualquier otro elemento escenográfico:

Intento evitar las pantallas muy grandes o que tengas mucha presencia escenográfica por lo que tienen de obligarte a tener más proyección de la estrictamente necesaria. O que sean elementos que por la lógica de la puesta en escena sean elementos que aparezcan y desaparezcan, ¿no? Como pasaba en “Historia de amor” era muy bonito porque el proyector era una pantalla de catorce metros, o sea, una de estas pantallas casi de cine que con un mando a distancia hacías así y empezaba a bajar (simula el sonido) y era monstruoso para luego hacer una proyección pues un poco más grande que esa... ¿sabes? que esa televisión. Y luego terminaba le dabas a un botón y volvía a subir. (Entrevista 1. Darío Facal, p.550)

Claro, la cuestión es yo tiendo, o sea, mi tendencia ahora es evitar el audiovisual en la medida de lo posible porque el peso la presencia escenográfica de aquello sobre lo que vas a proyectar es muy determinante. Entonces o es un elemento que realmente te ayuda a recorrer la obra escenográficamente o volvemos otra vez a lo mismo. Para una idea de producción puntual que pueda ser interesante tener un elemento escenográfico presente que tienes que rellenar con un montón de cosas que igual no son tan interesantes, o que si no rellenas queda su presencia ahí presidiendo todo el escenario, siempre para mí es un problema de base conceptual. (Entrevista 1. Darío Facal, p.549)

La necesidad de integración de la pantalla en el espacio escénico aparece como un problema capital para los entrevistados. Estos se decantan por la búsqueda de soluciones estratégicas para aminorar su presencia y que resulte desapercibida para el espectador en la contemplación del drama:

Pues en mi caso tiene que ver con, volviendo a la idea del equilibrio, es decir, que no desequilibre la puesta en escena hacia lo audiovisual, que haya un equilibrio. Y para mí que esté integrada en el propio espacio escénico. Es decir, eh... que no... digamos, que no condicione el resto de la puesta en escena. Para mí la idea de equilibrio y complementariedad es fundamental. (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.573)

Generalmente, intentamos que nuestras pantallas sean... estén tratadas, vestidas, pintadas, casi enmascaradas dentro de la escenografía, y que... y que brote de ella. Y que si se apaga el vídeo, porque una escena no requiera video, no suceda nada, no pase nada porque no molesta, porque está ahí, ¿no? O sea, hay... hay una conjunción, un machihembrado (debería haber), entre la escenografía y el vídeo. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.704)

Estaban haciendo “Hansel y Gretel”, que fui el otro día a ver un ensayo, en una pantalla de vídeo que no sabes si es vídeo o es pintado porque es maravilloso. Se ve que es vídeo porque hay unas nubes animadas, pero es tan potente. Y eso pasa desapercibido por completo. Quiero decir, es una herramienta que está en la búsqueda de un fin pero que es un fin decorativo. Y que a mí me gusta mucho cuando alguien sale del espectáculo y pregunta: “¿Y esto cómo estaba hecho?” A mí me encanta. (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.692)

Otras estrategias que se declara utilizar para la integración de las pantallas son situarlas en lugares estratégicos donde se disimule su presencia para destacarla sólo durante los momentos de proyección o enmascararla a través de texturas y colores que se integren de forma natural en el decorado:

Quieren tenerla cuando la necesitan y no tenerla cuando no la necesitan, ¿no? Y eh... claro, y no en todos los teatros no hay un peine. Pues, de dónde sacas, si metes una pantalla de 3x4. O sea, quiero decir, es un objeto físico que tienes que meter y sacar de alguna forma, que te tapa todo lo que tengas detrás (Risas) y que... es complicado. Pues, ahora por ejemplo con “Hey boy, hey girl” tuvimos esta discusión. Que queríamos tener esa televisión pero no todo el rato. Entonces, propusimos tul, pero tul la calidad de la imagen iba a ser muy bajita. Se iba a proyectar sobre lo que hay detrás, que no nos interesaba. Eh... bueno, como no

hay peine no se puede subir. No hay hombros, no se puede sacar hacia un lado en un carril, eh... Pues complicado, pues hay que dejarla ahí, hay que dejarla ahí. (Entrevista 6. Silvia de Marta, p.655)

Y hay otras veces que un escenógrafo que no ha trabajado tanto con vídeo hay que hacer más hincapié en que la textura, por ejemplo, que tenga la escenografía, no...no... no esté muy marcada. Que no tenga unos colores muy contrastados tampoco porque a nosotros el vídeo nos afecta. Entonces siempre tenemos que trabajar con... con superficies que tengan texturas muy suaves y de colores más bien claros. Una pantalla, por ejemplo de PVC es un gris neutro, ¿no? O un gris más oscuro. Pero si estamos trabajando sobre escenografía, sobre proyección de escenografía, en “My fair Lady” nos pasó como (no se entiende 12:51). Ahí el diseñador era en este caso Joan. Fue la primera vez que yo colaboré con él, junto con Eduardo, lo hicimos los tres. Pues, Joan sí que hizo bastante hincapié a Montse en este concepto de que teníamos que tener, no un volumen tampoco muy desarrollado, porque lo podíamos obtener nosotros después con el 3D, y... igual la textura la íbamos a aplicar nosotros con imágenes. (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.672)

M: ¿Qué factores se tienen en cuenta para introducir pantalla y proyección?

E: Ya. Criterios, eh..., técnicos el color de la pantalla. Si es un blanco muy, muy intenso pues te arruina cualquier... o sea, se ve preciosa la proyección pero te arruina cualquier otro momento en el cual no hay proyección, porque es demasiado imponente, demasiado fea. (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.595)

Superados los problemas de integración de la pantalla en el espacio escénico, los entrevistados destacan las posibilidades que la proyección audiovisual ofrece en relación al espacio escénico. Se destaca la capacidad del audiovisual para facilitar las transiciones espaciales y la transformación dinámica del espacio, estableciéndose relaciones de sucesividad entre espacio escénico y espacio audiovisual, apenas perceptibles para el espectador, que pasa de el espacio escénico al espacio audiovisual a través de una continuidad imaginaria, pero eficaz.

Íbamos de una calle de Londres a otra al interior de la casa de Higgins, un paseo por todo Londres, nos íbamos a la hípica de Ascot. Y realmente desde platea te ibas a esos sitios. Quiero decir, que para Stage en ese caso fue muy barato, mucho. Porque la anterior propuesta que hicieron de “My Fair Lady” era un escenario nuevo para cada escena. Era una pasada. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.699)

Pero a mí me interesa más la herramienta como... como transformación de espacios, que sirve para transformar espacios, que pueden ser... que son espacios físicos pero que a través de la luz y de la videoproyección, que también es luz. Es un aparato más de iluminación, ¿no? Que tiene unas características muy versátiles, que puedes hacer muchas cosas, pero no deja de ser un foco más. Entonces, esto te permite transformar los espacios de una forma ágil, rápida. (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.684)

Versatilidad en crear espacios que no existían, en crear espacios con mínimos elementos. Eh... no sé, se me ocurre con Álvaro, que es con quien siempre más trabajo y con el que procuro siempre trabajar. No siempre coincidimos pero si...si... si puedo, y creo que él a veces también lo desea, si puedo coincidimos, ¿no? Entonces, yo creo que en la transformación de espacios. Y luego, una parte narrativa, que es aportar datos, que a veces son necesarios para contar una historia. (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.683)

Un tránsito muy bonito que pasa de la... del interior de la corte al... al mar Mediterráneo a través del cuadro de Felipe III de Velázquez. Ves primero a Felipe III y después de Felipe III se abre el mar, el océano, y luego aparece el barco de la escenografía. Durante... luego durante casi todo el espectáculo tenemos todos los cielos, mares, con temporales con... con mezclas, mar calmado día, noche, mediodía, tarde, mañana, todo. Y acompañamos los giros de... de dirección que hace el barco con el cielo. El cielo gira con el barco como si fuera realmente un efecto cinematográfico de travelling a través de o fuera del barco, ¿no? Una pantalla muy grande, 17 metros por 15 de altura. Y realmente da una sensación muy chula. (Entrevista 10. Joan Rodon, p.696)

Las transiciones espaciales también se ven facilitadas por la proyección de intertítulos, que sitúan espacial y temporalmente al espectador:

E: Hombre, los audiovisuales se utilizan muchísimo, como hemos dicho antes, para las transiciones. Y... y son un elemento súper rápido para colocarte en un lugar temporal y geográfico. Eh... o sea, es súper rápido, ¿no? Puedes poner “Texas, 1600”... o sea, “1700”... “1960” O puedes poner... eh...

M: Como en el cine, ¿no? En un momento dado.

E: Claro.

M: Que te sitúa.

E: Puedes utilizar el lenguaje cinematográfico. O bueno, simplemente pones unas imágenes en blanco y negro y Chicago y ya estás ahí. ¿No? Y no sé. Que es una forma muy rápida de transportarnos. (Entrevista 6. Silvia de Marta, p.655)

Los entrevistados son plenamente conscientes de que estos procedimientos incorporados a la representación teatral provienen de otro modo de representación, el narrativo de enunciación audiovisual que utilizan, según se deduce de sus declaraciones, como un recurso más de su trabajo creativo:

Nunca me hubiese planteado otro tipo de cosas, como la posibilidad de los cambios espaciales inmediatos donde un actor está en su casa se da la vuelta y está en su lugar de trabajo, si el cine no hubiese hecho ese trabajo anteriormente, ¿no? Es decir que, en ese sentido, es verdad que aunque sea como estímulo evidentemente lo audiovisual está sirviendo de estímulo para explorar la propia técnica teatral (Entrevista 2. Javier García Yagüe, p.565)

Si el audiovisual posibilita relaciones de sucesividad basadas en las transiciones y transformaciones del espacio, también se destaca la facilidad con la que se puede recurrir a la simultaneidad de espacios. Esto es, a la aparición de acciones desarrolladas en espacios audiovisuales al mismo tiempo que suceden acciones en el espacio escénico, como se recoge en las siguientes citas:

Porque es una acción paralela que sucede en el mismo tiempo y momento pero en una localización distinta y el foco debe seguir estando en la de aquí (la que

sucede en escena) y tenemos como fondo la reacción al otro lado, o lo que sucede por el feedback en dos... en dos lugares distintos del mundo. Pero es que incluso a veces se ha montado así en el escenario. O sea, se parte el escenario en dos, y aquí estamos en Londres y aquí estamos en Madrid, ¿no? Y yo....yo generalmente no me he encontrado en esa situación (Entrevista 10. Joan Rodon, p.703)

Se deduce de las declaraciones de los entrevistados que la proyección audiovisual tiene una función expansiva del espacio en el drama videoescénico. Es decir, se produce una ampliación de la representación del espacio, convirtiendo en espacios representados espacios señalados como ausentes en la obra literaria o inexistentes en ella y traídos a la escena por las decisiones del director. Estos espacios pueden ser previamente grabados y proyectados en el escenario o pueden ser registrados en directo mientras tiene lugar la representación. El espectador tiene acceso, por tanto, a espacios que se sitúan incluso fuera de la sala teatral, como muestra la siguiente cita:

Bueno, en "Theatre no more" el actor salía con la cámara de vídeo al... teníamos un cable de cien metros y se iba a la calle con la cámara de vídeo para que el público viese la ciudad... los coches pasando y tal. Que la idea de proyectar, de traer, ¿no? Y era bonita la idea del tiempo real (Entrevista 1. Darío Facal, p.546)

La ampliación de la representación del espacio se refleja también en la multiplicación de espacios que suscita la posibilidad de instalación de varias pantallas de proyección en el escenario o la introducción de gran número de monitores, en este caso con emisión y no proyección de contenido audiovisual, como se recoge en las siguientes citas:

Las pantallas eran soportes publicitarios pero después nos daban cabida a presentar otros espacios que yo los quería presentar de una manera desestructurada. No quería hacer... de hecho yo huí de las... de las... perspectivas correctas. No quería hacer una casita. Quería dar la impresión de cómo sería una casa, ¿sabes? Porque al fin y al cabo estamos viendo tres pantallas. O sea, no nos podemos olvidar de eso. Entonces, se da como la

desestructuración de ese espacio, ¿no? ¿Sabes? Eh...los soportes publicitarios nos venían muy bien porque en el fondo era muerte a un viajante. El... la idea clara era cómo el ser humano le está... le come el capitalismo, ¿no? Y le come la... la capacidad de progresar, de que tienes que ser mejor, de que tienes que ser mejor para ganar más y ganar más para gastar más. Eh... entonces era una metáfora clarísima, ¿no? Eso, uniéndolo a que el soporte publicitario estaba en una carretera que era el... de alguna manera, el escenario del personaje principal que era el viajante, pues estaba un poco todo dicho, la verdad (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.665).

Se constata, asimismo, que la representación del espacio en la proyección audiovisual suscita un debate entre los entrevistados, que deben optar entre una representación referencial y realista y una proyección simbólica o estética (poética” es el término que suelen utilizar en este último caso). La mayoría de ellos se inclina por la segunda opción, lo que obliga a una exploración e investigación constante de estrategias y procedimientos expresivos:

Creo que el teatro que tiende a la literalidad es un teatro que quiere competir en desigualdad de condiciones con el cine. Me parece absurdo intentar hacer “Un tranvía llamado deseo” montando un decorado de una casa completo. No sé, el teatro se puede mover en otras poéticas (Entrevista 1. Darío Facal, p.542)

En “My Fair Lady” también era localización, o sea, poner el escenario en Londres, pero luego por ejemplo Miguel del Arco nunca pide algo concreto a nivel de localización o realista. Quiere evocaciones que sean como la proyección de lo que le sucede al protagonista, lo que le puede estar pasando por la cabeza que se proyecte en una pantalla para que todo el público lo pueda ver. Pasa por la felicidad, por la pesadilla, por la obsesión, por la abstracción. Depende de cada escena y de cada momento. También el hecho de que podamos tocar tanto, lo que te decía, la imagen fija, la imagen rodada, el tratamiento de imagen rodada, o el 3D puro y duro. Nos permite movernos en todos los campos. Es decir, que si tiene que ser una pesadilla, lo será. Y si tiene que ser algo... una localización, una habitación también puede ser, ¿no? (Entrevista 10. Joan Rodon, p.701)

Yo, eh... la mayoría de veces es más localización, algo más cerebral, abstracción, pensamientos, ah... locuras, sueños, transiciones, texturas, muchísimas veces texturas de acompañamiento que están ahí atrás cuando hay como un chorreo de... de humedad, por ejemplo, si pones aguas... bueno, lo que puedas poner, ¿no? Pero no, no. Hacer escenas cinematográficas para meter al centro de otra escena que también tiene... y que están conectadas, eso sucede poco (Entrevista 10. Joan Rodon, p.703)

Álvaro hizo una cosa en agosto maravillosa que era deconstruir una casa. Salía la fachada de la casa y luego subía... Y esa fachada estaba proyectada cuando entraba el público. No recuerdo bien si era así... Sí, sí. Y Entonces, se quitaba la proyección y aparecía lo de atrás. Eso lo hicimos un poco con “La loba”, con Nuria Espert, que lo dirigió Gerardo Vera, y también era una casa al uso burguesa, americana. Y la fachada como que se proyectó y luego se iba reconstruyendo. Entonces, cuando forma parte de un espacio poético, para mí funciona bien. Cuando forma parte de un espacio realista, para mí pierde interés. Pierde interés, eso es (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.694)

Pues cuando necesite viajar mucho en el tiempo y en el espacio coloco una pantalla. Pero... en Karamazov voy a meter pantalla. También te diré que el tema incluso de las pantallas ha cambiado. Porque antes las pantallas eran pantallas de proyección y yo ahora voy a utilizar para proyectar plásticos que deforman mucho la imagen, que la deconstruyen. Estoy buscando esas... esos plásticos gordos, le he dicho a Álvaro, de los mataderos. Son como cortinas de un plástico muy gordo que se mueven en tiras. (...) Y la imagen ahí se desvirtúa absolutamente, ¿no? Entonces, quiero proyectar nieve con esos plásticos, a ver cómo funciona. Con lo cual estás continuamente investigando, no solo el audiovisual sino la textura del audiovisual en cada espectáculo (Entrevista 5. Gerardo Vera, p.642)

M: ¿No es lo mismo por las texturas o no es lo mismo por...?

E: Por las texturas en primer caso, físicamente, y por lo que dan... porque lo que... por lo que transmiten, ¿sabes? Eh... No hay que olvidar que la proyección es luz. Entonces, cuando tú proyectas algo sobre una textura le estás añadiendo un carácter. Si tú proyectas sobre una textura de madera le estás añadiendo un

carácter. Si la madera está vieja la proyección será vieja. Si tú proyectas sobre humo, que también lo he hecho, le estás dando un carácter holográfico a la proyección (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.665)

Se acude a la proyección de espacios referenciales o realistas cuando éstos vienen impuestos por la propia fábula o historia o por una propuesta escénica determinada del director de escena: “Sí, porque Enemigo del pueblo yo tenía claro que tenía que partir de pantallas de proyección. Porque era un estudio de televisión y yo quería que todos los elementos fueran como elementos que salían de ese plató” (Entrevista 5. Gerardo Vera, p.641)

Los resultados de este apartado se recogen de manera sintética en la siguiente tabla:

ESPACIO VIDEOESCÉNICO
Constatación de que la presencia de la pantalla en el espacio escénico exige su utilización, puesto que, vacía de contenido audiovisual, interfiere en el espacio escénico de forma no deseable.
Se opta por la integración de la pantalla en el espacio escénico para aminorar su presencia a través de su enmascaramiento o situándola en lugares estratégicos.
Se destaca la capacidad del audiovisual para facilitar las transiciones espaciales a través de relaciones de sucesividad entre espacio escénico y espacio audiovisual.
Se destaca la capacidad que ofrece el audiovisual para facilitar las relaciones de simultaneidad entre espacio escénico y espacio audiovisual.
Se constata la función expansiva del espacio que tiene la proyección audiovisual en el drama videoescénico, puesto que transforma espacios ausentes en patentes al ampliar la representación de espacios a través de la utilización de pantallas y/o monitores múltiples y presentar espacios en directo situados fuera de los límites de la sala teatral a través del registro audiovisual.
Se constata un debate entre los creadores sobre si la representación del

espacio audiovisual debe ser referencial o simbólica, optándose por la segunda.

Tabla 83. Espacio videoescénico. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia.

4.2.2.3. Tiempo videoescénico

Esta investigación aborda el tiempo videoescénico basándose en la distinción de tres niveles temporales del teatro. Se distinguen, por tanto, los siguientes niveles: el tiempo escénico, esto es, el tiempo pragmático, realmente vivido de la representación; el tiempo diegético, el tiempo de la fábula o historia, significado y mentalmente reconstruido por el espectador; y el tiempo dramático, de carácter artificial y artístico y que resulta de la relación que contraen los dos anteriores (García Barrientos, 1991). De manera necesaria, se pondrán en relación con el tiempo del modo narrativo de enunciación audiovisual, puesto que es dicha relación, sobre todo la establecida a través del tiempo representado la que constituye una unidad de sentido en cuanto a la temporalidad del drama videoescénico.

De hecho, los entrevistados aluden en sus declaraciones exclusivamente al tiempo escénico, señalando la proyección audiovisual como fundamental en la construcción de la estructura temporal del drama, puesto que su inclusión incide en la flexibilidad temporal, facilitando las transiciones entre escenas y la percepción de la temporalidad por parte de los espectadores:

Lo audiovisual, por supuesto. Te permite transiciones, por ejemplo, te permite transiciones. Te permite saltos, eh..., espaciales, te permite saltos temporales. Te permite jugar con agentes que no pueden estar propiamente en vivo. Esos agentes pueden modificar el tiempo perceptivo del espectador, ¿no? Claro, evidentemente. Tú puedes introducir elementos que no están en escena y que su contemplación existen disti... exigen ah... eh... exigen tiempo, exigen una manera de... de relacionarse con él por parte del espectador. Pero lo bonito y lo rico es que con los elementos escénicos se, o sea, digamos. Voy a plantearlo de

esta forma, y con esto quiero...quiero decirlo de esta forma. O sea, hacer teatro videoescénico no es introducir solamente recursos de video en sí, sino de tratar de producir en escena ciertos efectos que se producen en el... en la percepción del audiovisual (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.598)

Ah, yo creo que de ahí ha sido una de las grandes aportaciones del vídeo. Porque permite tanto hacer la función de cortinilla. Puede durar de 20 años más tarde, como demostrar lo que pasa 20 años más tarde sin tener que envejecer al actor, ah... que se cambie rápido de vestuario, que se vaya cagando leches al vestu... cambio rápido para volver con los harapos, ah... Yo creo que ahí toda la magia cinematográfica puede apoyar a la dramaturgia teatral, ¿no? Incluso en la propuesta de “Mar i Cel” es muy mágico porque te permite... como nadie se tiene que ir a cambiar. O sea, sucede siempre... es la misma escena, él cuenta su historia y todos somos de alrededor y no necesita que entre mogollón de gente ahí cambiada como si fuera 20 años antes, permite que todo el mundo se mantenga como está en las imágenes, broten a su alrededor como realmente un flashback. Como un recuerdo, ¿no? Estoy aquí y recuerdo esto. No me tengo que ir a cambiar para hacer el papel de lo que era hace 20 años, ¿no? Entonces yo creo que para el actor también le genera una manera distinta de ver la escena. O sea, no se tiene que poner en el papel de lo que era hace 20 años, sino en el papel de lo que recuerda ahora de cómo fue 20 años antes, ¿no? Y yo creo que todas las elipses temporales han sido una gran aportación del video que antes realmente eran jodidas. Se tenían que hacer con un hueco en el texto que ponía tantos años antes o tantos años después (Entrevista 10. Joan Rodon, p.705)

También se alude a la posibilidad de situar temporalmente cualquier escena, ya sea estrictamente escénica, como audiovisual, con la aparición de intertítulos proyectados en simultaneidad con la acción:

E: Hombre, los audiovisuales se utilizan muchísimo, como hemos dicho antes, para las transiciones. Y... y son un elemento súper rápido para colocarte en un lugar temporal y geográfico. Eh... o sea, es súper rápido, ¿no? Puedes poner “Texas, 1600”... o sea, “1700”... “1960” O puedes poner... eh...

M: Como en el cine, ¿no? En un momento dado.

E: Claro.

M: Que te sitúa.

E: Puedes utilizar el lenguaje cinematográfico. O bueno, simplemente pones unas imágenes en blanco y negro y Chicago y ya estás ahí. ¿No? Y no sé. Que es una forma muy rápida de transportarnos (Entrevista 6. Silvia de Marta, p.655)

M: Y antes de la nebulosa ponían, eso es, ponían lo que tú has dicho, lo del intertítulo de “dos meses” o “dos meses después”.

E: Claro, no. Eso es muy... muy divertido. Es muy fas... A mí eso me fascina. Y yo creo que ahí... ahí es donde creo que es estupendo utilizar de pronto una herramienta como esta. Eso sí, es estupendo (Entrevista 4. Carles Alfaro, p.626)

Se constata en las entrevista que en el drama videoescénico la pantalla cumple una función expansiva del tiempo escénico, como proponía Jaume Melendres (2005), afectando al tiempo representado, facilitando la irrupción de analepsis o regresiones (flashback) y de prolepsis o anticipaciones (flashforward) de naturaleza audiovisual que afectan al orden en el que se presentan los acontecimientos y facilitando las transiciones visuales de una escena a otra, en detrimento de las interrupciones, sustituyendo, por ejemplo, “oscuros” (pausas) por imagen audiovisual o transformando elipsis en imágenes significantes, convirtiendo la experiencia teatral en “una experiencia videoescénica” para el espectador, que, según las declaraciones de los entrevistados, percibe el elemento audiovisual de forma natural, sin cuestionar la verosimilitud del espectáculo, como se recoge en las siguientes citas:

E: Saltos temporales, rupturas en las... en la... eh... sincronías, elipsis. Y eso va más allá de que utilices una pantalla o un proyector. Sino en la propia generación del discurso teatral. ¿Me explico?

M: Sí, sí, sí. Perfectamente. Hmm.

E: Y eso es lo duro. Porque al final, usar la tecnología y las pantallas sí. Pero luego toda la experiencia escénica que se convierta en una experiencia videoescénica es el reto. Y es no solamente la introducción de una pantalla o un recurso visual, implica en la interpretación, implica la escenografía, implica los saltos temporales, implica los cortes, eh... implica el montaje en sí, la introducción de la música, eh... la introducción de las iconoclastias, la

introducción de las coreografías. Todo esto tiene que remitirnos a ese universo audiovisual que disfrutamos cuando contemplamos una pieza (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.598)

Ni en esa misma linealidad. Eso es algo que tenemos muy ganao los video... los videoescenistas porque nos da unas posibilidades de juego brutales. Eh... La gente se olvida de repente. Hay un oscuro y se olvida. No hay... Hay un oscuro y una proyección, y la gente no piensa esto ha ocurrido antes... ha ocurrido después... Tú le presentas una realidad y él ya lo ubica dentro de su mapa, ¿no? (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.666)

El... los saltos, o sea, en el momento que hay una proyección la gente no piensa que esa proyección está actuando en ese mismo instante. O sea, no tiene por qué suceder lo que está sucediendo en esa proyección no tiene por qué suceder en ese mismo tiempo (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.667)

Se señala al audiovisual, además, como un recurso esencial a la hora de aclarar los saltos temporales en el espectáculo, asumiéndolo como un indicador que determina la lectura escénica por parte del espectador:

Los tiempos de pausa, los tiempos los negros, los tiempos eh... los matices de interpretación, ¿no? No sé si tú recuerdas en “Hijos” que no había una linealidad temporal. De pronto la actriz volvía al pasado, volvía al presente, repetía, etc. Y exigía actoralmente pasar de un estado emocional a otro. De pronto estaba en un momento del pasado, había un apagón un cambio de plano y estaba en otro momento temporal. O sea, no era el audiovisual el que te estaba exigiendo ese salto. Yo creo que es la propia escena la que tiene que revolucionar el trabajo del tiempo. La propia escena tiene que arriesgarse y el actor se tiene que exigir hasta hacer saltos emocionales como si fuese un salto de plano en una película. O sea, es... y eso es lo difícil. Yo me acuerdo que los actores sufrían mucho porque me dicen no tengo transición emocional para llegar a ese estado. En el cine es muy fácil. ¡Corten!, grabamos en otro momento y lo logramos. ¿Cómo hacemos eso en el teatro? O sea, cómo logramos que estén en una escena en el pasado, hay un corte de luz, un corte de plano y ya estemos en un momento dramático completamente distinto. ¿Cómo lo logramos? ¿Cómo hacemos ese salto?

Entonces el audiovisual ayuda, ¿sí? Porque puede ser un intermediario interesante, pero el trabajo es con el actor, y el trabajo es con la... con la emoción y con la propuesta que esté de la que tú tengas de ese momento dramático, de ese momento teatral (Entrevista 3. Raúl del Águila, p.598)

El fuerte del audiovisual es que puede grabar (Se ríe) Es que claro, este es el tema. Es decir, pero bueno eso dramáticamente es muy interesante. O sea, si lo llevas por ahí, es estupendo los flashbacks... En fin, esto que en el cine es tan fácil en el teatro es un horror. La gente se hace la picha un lío en seguida. Y tú eso, ¿cómo lo explicas? Un cambio de luz, un no sé qué, tal. Te puedes volver loco para... para hacer las claves, ¿no? De pronto en un momento determinado de... (Entrevista 4. Carles Alfaro, p.625)

Las alusiones al orden temporal del drama son continuas en las declaraciones de los entrevistados. El orden en el drama es menos flexible que en el audiovisual (García Barrientos, 2001), puesto que en éste último la técnica del montaje facilita su alteración. El desarrollo temporal en el interior de una escena teatral es continuo, progresivo e irreversible y nos remite a una secuencia de escenas que, por decisiones del director de escena puede alterarse en la escenificación respecto al orden cronológico que se le supone a los acontecimientos en la fábula o historia. Tendremos, por tanto, secuencias de escenas cronológicas, aquellas en el que el orden temporal coincide en historia y escenificación, y secuencias de escenas acronológicas, en las que dicho orden no coincide. En estas últimas encontramos regresiones o analepsis, si se muestran ahora acciones sucedidas en el pasado, y anticipaciones o prolepsis si se adelantan acciones que ocurrirán en el futuro. Los entrevistados aluden a ellas utilizando la terminología profesional de flashback y flashforward, respectivamente.

Son en estas secuencias de escenas acronológicas donde mayor incidencia tiene la utilización del audiovisual. Los entrevistados son conscientes de la alteración del orden temporal que se introduce en la escenificación y de la procedencia audiovisual de las mismas, puesto que comparan su trabajo con relatos cinematográficos específicos, como se recoge en la siguiente cita:

E: Y... no sé si viste “Memento” en su época, la película.

M: Sí.

E: Eh... Costaba mucho entrar al principio. Tenías que estar ahí como haciendo el esfuerzo, tal... no sé qué. Eso en teatro no pasa, porque la gente que va a teatro está muy acostumbrada a que las cosas... a no tener que poner un reloj dando una vuelta para ver que ha pasado el tiempo, ¿no? Hablan en un momento, al siguiente están cinco años después. Entonces si tú metes en la proyección eso, ¿sabes? Esa capacidad que tiene para... para ir de adelante a atrás, es fantástico, ¿no? Puedes enseñar realidades, ¿sabes? En “Follies” por ejemplo, con Mario Gas, empezamos al final de la obra con el... con el... con el teatro derruido y aparecían las bailarinas que eran fantasmas, ¿sabes? Bailando en el escenario. Y la gente sabía que eso era pasado y que a la vez sería futuro en un momento determinado. O sea, lo asumen de una manera muy natural, ¿sabes? Y es un...es un lenguaje para... para... para poder trabajar muy bueno (Entrevista 7. Álvaro Luna, p.666)

Incluso se llega a afirmar que un espectáculo puede ser modificado en su reestreno, convirtiendo regresiones que en sus inicios estaban planteadas escénicamente en regresiones grabadas previamente y proyectadas en el escenario:

M: Y así, por curiosidad, en las conversaciones con el director supongo que, ¿cómo surgió la idea de hacer ese flashback audiovisual en vez de, a lo mejor, un flashback teatral? Como quien dice en escena.

E: Es que en este caso el tema ya estaba escrito. Como es una reposición, pues era así. Y hacían el flashback en la antigua puesta en escena lo hacían los actores. Lo que pasa que yo viendo el vídeo de lo que fue la anterior puesta a esta propuesta que hicimos yo creo que ha ganado muchísimo más. Porque...

M: Ahá. O sea que hubo una decisión ahí de decir: “Esto se hacía antes en escena pero vamos a hacerlo en video”, ¿no?

E: Pero fue un video además que no estuvo claro hasta el final, hasta que lo vieron, ¿eh? Porque les daba mucho miedo que en ese momento el video tuviese tanta fuerza que se comiese la escena. Pero fue al contrario. El video tenía tanta intensidad que... que multiplicaba la canción. Porque sino realmente perdía ritmo la escena un montón (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.679)

Se considera, además, que la proyección audiovisual es el recurso idóneo para mostrar las regresiones y anticipaciones. Los entrevistados encuentran que las características de la imagen proyectada inserta la acción registrada en lo atemporal:

E: Yo creo que el audiovisual está más asociado a lo atemporal, a lo... que a la realidad. Hablo de un audiovisual que sea más argumental, más... no decorativo. Eh... Sí que creo que hay una sensación de que te lleva a otro lado. No sé si p'alante o p'atrás. El flashback puede ser para el futuro, ¿no?

M: Flashfoward sería, ¿no?

E: Flashfoward (Risas)

M: O anticipación que sería en castellano (Risas)

E: Eso es, eso es, eso es. O p'alante o p'atrás. Pero sí es verdad que te lleva a otro lado. Eso no quiere decir que puedas hacer una escena en presente y actual. Pero siempre yo creo que está más asociado a cosas que han pasado, a cosas que no pertenecen al momento actual (Entrevista 9. Juan Gómez Cornejo, p.691)

Los ejemplos concretos de escenas acronológicas extraídos de su propia experiencia profesional son recurrentes en las declaraciones de los entrevistados, de lo que se deduce que su utilización es frecuente. Las siguientes citas se manifiestan en ese sentido:

E: Luego hay momentos... hay un momento que es un flashback, donde el protagonista le explica a su... a su amada cristiana por qué y cómo fueron expulsados de la península cuando él era un chaval, oye eso tiene un aire mucho más de ensoñación, es un sueño en recuerdo. Y ahí rodamos todo. Hicimos dos días de rodaje en un plató con croma rodando a... a 450 frames por segundo. Pues teníamos con todo el vestuario de los cristianos, soldados, moros y tal. Hicimos como un exilio. Un exilio con mucha violencia, pero todo con esa cámara lenta de mucho fuego, dándole mucho énfasis entre sueño poético, drama, tragedia, ¿no?

M: Y, ¿esto se proyectaba en presencia de personajes escénicos o...?

E: Todo el rato. Todo el rato. O sea, nunca hay solo vídeo. En este espectáculo, a diferencia de Iolanta, siempre hay actores. Y el video en este momento, o sea, en este espectáculo sí está siempre al servicio de lo que sucede en escena, que es... lo que te quería decir es lo que creo que me define un poco (Entrevista 10. Joan Rodon, p.697)

Exactamente. Es esa escena en particular, además tenemos la... la pantalla grande detrás que es un ciclorama entero donde... que no se ven... lo bonito es que no se ven los límites. Al final de la pantalla queda escondido detrás de hombros y por encima de boca. Con lo cual todo lo que ves en todo el escenario tiene... es pantalla, o sea que no se ven los marcos. Y en esa escena en particular baja un tul en... en boca, en proscenio, y proyectamos... son imágenes complementarias. O sea, no... no se proyecta lo mismo detrás y adelante, sino que, por ejemplo, detrás proyectamos el fuego y delante el humo. Con lo cual el actor queda metido en una caja de recuerdos, de imágenes evocadoras y completamente rodeado, ¿no? De pesadilla completa, ¿sabes? No aquello... No tienes solo aquí en un lado o detrás. Sino que toda la escena está envuelta de la... de ese flashback o de esa pesadilla (Entrevista 10. Joan Rodon, p.705)

M: Y la introducción de alteraciones temporales como... como flashbacks o flashforwards [como un lenguaje así cinematográfico.

E: Sí, sí.

M: También, ¿no?

E: Totalmente. En “Mar i Cel” hicimos un flashback precioso de siete y ocho minutos. Con un tema musical se iba recreando lo que eran las escenas también de... de lo que era la canción, ¿no? (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p. 679)

García Barrientos (2001) considera que la duración es “el aspecto más importante, el más íntimo y complejo, del tiempo dramático” (P. 104). Para abordarla es necesaria la distinción entre la duración o extensión del tiempo de la representación teatral y la duración que se le supone a la fábula o historia. Habitualmente, en la escenificación se condensa el tiempo de la historia, mostrando acontecimientos que duran años en una o dos horas, recurriendo a las elipsis temporales.

La duración se ve afectada en el drama videoescénico por la utilización de la proyección audiovisual que, por decisiones del director de escena, puede mostrar en imágenes acontecimientos elididos en la obra literaria, o acelerar o desacelerar determinadas acciones de los personajes que se proyectan en la pantalla, lo que afectaría indefectiblemente a la duración de la representación teatral, acercándola, en el caso de la elipsis a la duración del tiempo de la historia; en el caso de la aceleración (la cámara rápida), comprimiendo el tiempo de la historia; y, finalmente, en el caso de la desaceleración (la cámara lenta) aumentando la duración de esa acción en la representación en relación al tiempo de la historia. Todo ello, como se deduce las entrevistas, afectaría a la percepción de la duración por parte de los espectadores, como se pone de manifiesto en las siguientes citas:

M: Eh... Gerardo, respecto a... hemos hablado... hemos hablado de personajes, de los actores, hemos hablado de espacio también y te pregunto ahora por el tiempo. ¿Cómo afecta el audiovisual al tiempo teatral? ¿Al tiempo dramático?

E: Igual. Tú puedes, eh... puedes, en un momento determinado, crear la ilusión de un pas... del paso del tiempo, acelerarlo, comprimirlo. Pero yo para eso prefiero acompañarlo con todo. Tú puedes crear el paso del tiempo perfectamente con el uso del audiovisual, incluso hacerlo de una manera imperceptible. O puedes hacerlo perceptible. Ver cómo esas texturas van cambiando, ver cómo la luz va cambiando, ver cómo el... eh... una escena empieza con una luz de amanecer y acabar con una luz de mediodía. O puedes hacer una cosa mucho más brutal de empezar con una luz de amanecer y en una hora acabar con una luz de noche donde todo de repente coge otro reflejo. Entonces, fundamental para crear eso (Entrevista 5. Gerardo Vera, p.644)

Al tiempo en la escena. Yo creo que ahí sí que puede distorsionar, ¿no? La percepción. Porque en el fondo el tiempo es una percepción personal, ¿no? Aparte que quieras aplicar tú a la escena. Pero sí que puede facilitar que haya esas... esas modificaciones, esas alteraciones, ¿no? de la percepción de... de velocidad. En este caso “Misántropo” era totalmente eso, ¿no? De... ir más lento, más rápido... Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.678)

Escenas que iban muy despacito. Pues el video también lo reproducíamos. O jugábamos a la inversa. Los actores iban a cámara lenta y el video estaba pasado de revoluciones, ¿no? Entonces bueno, en este caso yo creo que era un elemento dramático muy importante (Entrevista 8. Emilio Valenzuela, p.676)

Otro aspecto que se deduce de las declaraciones de los entrevistados es la ampliación de la duración de la escenificación respecto al tiempo de la historia a través de la introducción de secuencias audiovisuales que abren o cierran la representación y que ejercen de prólogo, epílogo o, incluso, resumen de las acciones que se van a ver o se han visto y que no se contemplaban en la obra literaria, sino que son producto de las decisiones creativas del director de escena:

E: Eh... “Iolanta”, que es una ópera que se estrenó en el teatro de la ópera de Metz, en Francia, y en la ópera de Nancy.

M: Ahá.

E: Es de... es una ópera de Chaikovski. Y el director se llama David Hermann, nos encargó que, con un... o sea, él se inventaba una pequeña pieza prólogo que iba antes de la obertura de la ópera, donde en 12 minutos teníamos que contar con imágenes lo que era la ceguera. Tal cual es el concepto de la ceguera. Entonces para ello usamos eh... hicimos rodajes, usamos a todo un mundo de 3D basado mucho en el braille y en lo único que podemos tratar del braille que son el tacto. Intentar transmitir lo que es el tacto a través de imágenes, lo que es la lectura, son sensaciones, lo que es la percepción de la belleza sin tener los ojos para verla. Ese tipo de cosas. Ese fue uno realmente bonito (Entrevista 10. Joan Rodon, p.695)

Los resultados de este apartado se recogen de manera sintética en la siguiente tabla:

TIEMPO VIDEOESCÉNICO
Se considera que la proyección audiovisual facilita las transiciones temporales entre escenas y secuencias de escenas.
Se facilita situar temporalmente cualquier escena a través de la proyección de intertítulos, como ocurre en el relato cinematográfico.

Se constata que la pantalla desempeña una función expansiva del tiempo escénico, permitiendo su manipulación.

El orden temporal del drama se ve afectado por la introducción del audiovisual a través de escenas acronológicas (regresiones y anticipaciones) proyectadas audiovisualmente.

La duración del drama se ve afectada a través de la transformación de elipsis en imágenes significantes, la aceleración o desaceleración de escenas audiovisuales y la introducción de prólogos, epílogos o resúmenes proyectados audiovisualmente.

Se considera que la pantalla establece instrucciones sobre la lectura temporal del drama videoescénico que facilita su interpretación por parte del espectador.

Tabla 84. Tiempo videoescénico. Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia.

4.2.3. Tabla de resultados de la Entrevista Científica

TABLA DE RESULTADOS DE LA ENTREVISTA CIENTÍFICA
PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DEL DRAMA VIDEOESCÉNICO
Utilización del audiovisual
Constatación de la formación reglada de los participantes en Audiovisual y Artes Escénicas.
Necesidad de autodidactismo de cara a la obtención y renovación de conocimientos prácticos audiovisuales.
Se destaca la importancia de la tecnología audiovisual en el teatro y su aplicación al trabajo escénico.
Democratización del audiovisual: creencia en que la tecnología audiovisual impregna la vida cotidiana de los espectadores y la propia vida de los creadores.
Advertencia sobre una utilización no deseada (meramente decorativa) del

audiovisual.
Necesidad de la integración del audiovisual en la escenificación.
Búsqueda de una imagen audiovisual no realista, salvo que así lo demande el contenido de la obra dramática.
Se considera que el audiovisual está al servicio de la puesta en escena
Se destacan las posibilidades expresivas ilimitadas que ofrece el audiovisual en la transformación del espacio escénico.
Obra dramática, dramaturgia y audiovisual
Se entiende la obra dramática literaria como mutable, susceptible a cualquier tipo de cambio derivado de la actuación de los participantes en el proceso de construcción del drama.
Necesidad de tener en cuenta el elemento audiovisual durante la fase de dramaturgia llevada a cabo por el director de escena.
Necesidad de la incorporación del videoescenista al equipo de trabajo desde la fase inicial del proyecto.
Búsqueda de la conjunción de la enunciación audiovisual con los medios expresivos específicamente teatrales.
Constatación de los problemas de integración del audiovisual con la escenografía y el diseño de iluminación si aquella no se realiza en la fase inicial del proyecto.
Puesta en escena y audiovisual
Adaptación de todos los participantes a nuevas relaciones de trabajo que exige la incorporación al equipo del videoescenista.
Modificación de las rutinas de trabajo.
La introducción del audiovisual genera problemas prácticos en la puesta en escena, tanto en la escenografía como el diseño de iluminación.
Se encuentran soluciones a través de la cooperación, la negociación y el diálogo.
Búsqueda del equilibrio entre los elementos audiovisuales, escenográficos y lumínicos.

El actor es considerado como centro del acontecimiento teatral por encima de cualquier aspecto tecnológico, incluido el audiovisual.

Se constata que la presencia de la proyección establece nuevas exigencias al actor.

El entrenamiento y la experiencia del actor con el audiovisual determinan la calidad del trabajo de puesta en escena.

El audiovisual se convierte en una herramienta del director de escena en la grabación de los ensayos con los actores.

Limitación de frontalidad y enfrentamiento a las complicaciones tecnológicas derivadas de la utilización del audiovisual.

Búsqueda de soluciones a través de nuevos software de edición y proyección.

ELEMENTOS FUNDAMENTALES DEL DRAMA VIDEOESCÉNICO

Personaje y acción videoescénicos

Se considera al personaje escénico patente como centro productor de sentido, tal y como ocurre en la escenificación convencional.

Se constata una desigualdad en las relaciones entre personaje escénico y personaje audiovisual, puesto que éste aparece proyectado a mayor escala.

Preferencia por la interacción entre personaje escénico y personaje audiovisual para solventar problemas específicos derivados de la naturaleza ficcional del personaje: dioses, espectros, fantasmas.

La interacción entre personaje escénico y personaje audiovisual se considera óptima en el caso de que así lo exija la ficción: conversaciones por videochat.

Se considera que el audiovisual permite la posibilidad de simultanear acciones en el escenario, las realizadas por el personaje escénico y las llevadas a cabo por el personaje audiovisual, situado en otro espacio y/o otro tiempo de la ficción.

La proyección audiovisual aumenta el reparto y la configuración de personajes patentes, al posibilitar la conversión de personajes señalados

como ausentes en la obra literaria en personajes patentes (representados audiovisualmente).

Para referirse a las relaciones entre personaje escénico y personaje audiovisual los entrevistados no distinguen entre duplicación, superposición o integración, sino que utilizan el término genérico de interacción.

El drama videoescénico adquiere las propiedades de focalización del audiovisual, permitiendo el acceso del espectador a los pensamientos, sueños, recuerdos o al objeto de la mirada del personaje escénico a través de su proyección.

Espacio videoescénico

Constatación de que la presencia de la pantalla en el espacio escénico exige su utilización, puesto que, vacía de contenido audiovisual, interfiere en el espacio escénico de forma no deseable.

Se opta por la integración de la pantalla en el espacio escénico para aminorar su presencia a través de su enmascaramiento o situándola en lugares estratégicos.

Se destaca la capacidad del audiovisual para facilitar las transiciones espaciales a través de relaciones de sucesividad entre espacio escénico y espacio audiovisual.

Se destaca la capacidad que ofrece el audiovisual para facilitar las relaciones de simultaneidad entre espacio escénico y espacio audiovisual.

Se constata la función expansiva del espacio que tiene la proyección audiovisual en el drama videoescénico, puesto que transforma espacios ausentes en patentes al ampliar la representación de espacios a través de la utilización de pantallas y/o monitores múltiples y presentar espacios en directo situados fuera de los límites de la sala teatral a través del registro audiovisual.

Se constata un debate entre los creadores sobre si la representación del espacio audiovisual debe ser referencial o simbólica, optándose por la segunda.

Tiempo videoescénico
Se considera que la proyección audiovisual facilita las transiciones temporales entre escenas y secuencias de escenas.
Se facilita situar temporalmente cualquier escena a través de la proyección de intertítulos, como ocurre en el relato cinematográfico.
Se constata que la pantalla desempeña una función expansiva del tiempo escénico, permitiendo su manipulación.
El orden temporal del drama se ve afectado por la introducción del audiovisual a través de escenas acronológicas (regresiones y anticipaciones) proyectadas audiovisualmente.
La duración del drama se ve afectada a través de la transformación de elipsis en imágenes significantes, la aceleración o desaceleración de escenas audiovisuales y la introducción de prólogos, epílogos o resúmenes proyectados audiovisualmente.
Se considera que la pantalla establece instrucciones sobre la lectura temporal del drama videoescénico que facilita su interpretación por parte del espectador.

Tabla 85. Resultados de la Entrevista Científica. Fuente: Elaboración Propia.

5. CONCLUSIONES

5. CONCLUSIONES

5.1. Contraste de hipótesis

Una vez completado el trabajo de indagación y el análisis de resultados de la Observación Participante y de la Entrevista Científica se procede al contraste o verificación de las hipótesis establecidas como principios rectores del diseño de la investigación.

Hipótesis nuclear

La introducción de la enunciación audiovisual en el discurso teatral comporta una modificación en los elementos constitutivos del drama a la vez que una modificación de sus fases de construcción, configurando una poética específica.

El análisis de datos recogidos a través de la Observación Participante y la Entrevista Científica confirman la modificación de los elementos constitutivos del drama, produciéndose cambios en cuanto a la representación del personaje y la acción, el espacio y el tiempo. La introducción de una pantalla o cualquier otro soporte de proyección (o emisión) en el escenario incide en la ampliación de la configuración de personajes, en la expansión del espacio y en la flexibilidad del tiempo. Del mismo modo, la enunciación audiovisual modifica las fases de construcción del drama, puesto que los participantes en el mismo están sujetos a las técnicas y procedimientos audiovisuales que determinan la toma de decisiones del director de escena en la dramaturgia y el desarrollo de la puesta en escena, supeditada a la introducción de la proyección. Los participantes en el proceso de construcción del drama (director, actores, diseñador de iluminación y escenógrafo, principalmente) están obligados, además, a modificar su actividad creativa en torno a ella.

Puede afirmarse, por tanto, que existe una poética específica derivada de la introducción de la enunciación audiovisual en la escenificación que posee unas

características creativas, sintácticas, pragmáticas y semánticas propias que están a disposición de todos los participantes en la construcción del drama videoescénico.

En cuanto a las hipótesis particulares, formuladas a partir de la proposición genérica, se establecieron las siguientes:

Hipótesis particular primera

La proyección audiovisual introduce relaciones específicas de interacción, duplicación, superposición e integración entre el personaje escénico y el personaje audiovisual ampliando el grado de representación del personaje.

Se contrasta su cumplimiento. Efectivamente, tanto en el análisis de resultados de la Observación Participante como de la Entrevista Científica, se constata que se produce una relación específica entre el personaje escénico, con presencia real en el escenario, y el personaje proyectado, grabado o registrado en directo. Esta relación, que puede producirse simultánea o sucesivamente, permite que el personaje escénico pueda interactuar con la imagen de varias formas: con su yo doblado por la tecnología audiovisual, con otros personajes distintos a él proyectados en la pantalla, superponiendo su corporeidad a la imagen y proyectando sombras que también se relacionan con la misma, o integrándose en la composición de la imagen en un espacio reservado para su presencia en la propia proyección. La interacción, la duplicación, la superposición y la integración permiten, además, que cualquier personaje señalado como ausente en la obra literaria sea susceptible de ser representado audiovisualmente y se relacione con el personaje escénico, lo que aumenta el grado de representación.

Hipótesis particular segunda

La enunciación audiovisual introduce elementos de subjetividad en la focalización, en principio objetiva, de la escenificación.

Se confirma su cumplimiento. La enunciación audiovisual permite que sueños, deseos, pensamientos o el objeto de la mirada del personaje puedan ser proyectados en el escenario simultánea o sucesivamente con la presencia del

personaje, situándolos inequívocamente en su mente y permitiendo al espectador acceder a ese punto de vista subjetivo.

Hipótesis particular tercera

El espacio audiovisual amplía el espacio patente en detrimento del espacio latente y el espacio ausente.

Se contrasta su cumplimiento. Cualquier espacio señalado como latente o ausente por la obra literaria es susceptible de aparecer representado en la escenificación por las decisiones creativas del director de escena. Estos espacios audiovisuales pueden ser representados de forma referencial o de forma simbólica, dependiendo de la propuesta estética del director de escena.

Hipótesis particular cuarta

La enunciación audiovisual flexibiliza el orden temporal del drama a través de la representación audiovisual de acronías, analepsis y prolepsis.

Se confirma su cumplimiento. Se comprueba en la investigación que la proyección audiovisual facilita la aparición de escenas del pasado del personaje o escenas que anticipan acontecimientos, lo que afecta al orden temporal del drama, alterando la cronología que se le supone a los acontecimientos en la historia respecto al orden en que son representados dichos acontecimientos. La aparición de intertítulos proyectados que sitúan temporalmente la acción representada facilita la comprensión por parte del espectador de los saltos temporales. La manipulación del tiempo es señalada específicamente por los participantes en el proceso de construcción del drama como un recurso proveniente del modo narrativo de enunciación audiovisual que han incorporado a su trabajo.

Hipótesis particular quinta

La introducción de la enunciación audiovisual modifica la duración de la representación teatral facilitando la aparición de nuevas escenas audiovisuales en la escenificación inicialmente no previstas en la obra dramática.

Se contrasta el cumplimiento de esta hipótesis particular. En efecto, la duración del drama se ve afectada a través de la transformación de elipsis en imágenes significantes, la aceleración o desaceleración de escenas audiovisuales y la introducción de prólogos, epílogos o resúmenes proyectados audiovisualmente.

5.2. Conclusiones generales

A continuación se exponen las conclusiones generales de la investigación. Para aspectos y características específicas se remite a los resultados e interpretación de las técnicas de investigación utilizadas.

Los objetivos de la investigación, señalados en el epígrafe 3.3., se han alcanzado satisfactoriamente e, incluso, se han desarrollado más allá de las intenciones iniciales. En las conclusiones, que se presentan de acuerdo al planteamiento metodológico establecido en el diseño de la investigación, se resumen los presupuestos científicos adquiridos tras el proceso de indagación.

1. La enunciación audiovisual modifica el funcionamiento de los componentes fundamentales del drama a partir de la introducción de una pantalla o cualquier otro soporte de proyección en el espacio escénico. Se constata, por tanto, la importancia de la pantalla, que funciona como interfaz, en la integración del modo narrativo de enunciación audiovisual en el modo de representación dramático. El contenido audiovisual proyectado, personaje y acción, espacio y tiempo, establece relaciones específicas con los elementos convencionales de la representación teatral, estableciéndose las categorías de personaje y acción videoescénicos, espacio videoescénico y tiempo videoescénico que dan cuenta de las mismas. A través de la pantalla, por consiguiente, se produce una expansión figurativa en cuanto al personaje y la acción y una expansión del espacio y el tiempo escénico, basado en la fragmentación y la flexibilidad de la imagen audiovisual.

2. La enunciación audiovisual facilita transiciones espaciales entre el espacio escénico y el espacio audiovisual de la pantalla, presentadas de manera sucesiva, y posibilita la aparición simultánea de espacio escénico y espacio audiovisual,

deviniendo la conjunción de ambos en espacio videoescénico. Del mismo modo, la enunciación audiovisual permite ampliar el grado de representación del espacio, transformando los espacios señalados en la obra literaria como ausentes, inscritos en la verbalidad de los personajes a través de meras alusiones o deducidos de la contigüidad de espacios patentes, en espacios representados a través de su proyección audiovisual y/o su emisión en monitores, incluso registrando en directo espacios situados fuera de los límites de la sala teatral.

3. La enunciación audiovisual permite ampliar el reparto y la configuración de personajes patentes, al posibilitar la conversión de personajes señalados como ausentes en la obra literaria en personajes patentes representados audiovisualmente. Del mismo modo, posibilita la simultaneidad de acciones en el escenario al presentar al mismo tiempo las realizadas por el personaje escénico y las llevadas a cabo por el personaje audiovisual, situado en otro espacio y/o otro tiempo de la ficción. Estas relaciones se establecen a través distintas interacciones, como la duplicación, la superposición y la integración del personaje escénico con el contenido audiovisual, ya represente éste al mismo personaje duplicado, grabado o registrado en directo, se superponga a la proyección o se integre en un lugar reservado previamente para él en la edición del espacio audiovisual. Se ha constatado una desigualdad en las relaciones entre personaje escénico y personaje audiovisual, puesto que éste aparece proyectado a mayor escala. Por ello, se considera óptimo, por un lado, la representación audiovisual de personajes cuya naturaleza ficcional implican una diferencia de tamaño, como dioses, espectros y fantasmas, y, por otro lado, la interacción entre personaje escénico y personaje audiovisual en el caso de que lo exija la ficción, como conversaciones por videochat.

4. La enunciación audiovisual introduce la subjetividad en la focalización de la escenificación, en principio caracterizada por su objetividad, puesto que permite la introducción de pensamientos, sueños, premoniciones, deseos, recuerdos y el objeto de la mirada del personaje a través de su representación audiovisual y su proyección en la pantalla o cualquier otro soporte. La ocularización interna es, por

tanto, una característica del drama videoescénico que lo diferencia del drama convencional.

5. La enunciación audiovisual incide en la manipulación y la flexibilidad del tiempo que afecta de manera decisiva en la estructura temporal del drama. El orden temporal del drama se ve afectado por la introducción de escenas acronológicas (regresiones y anticipaciones) proyectadas audiovisualmente sucesiva o simultáneamente con la acción escénica, aunque éstas no aparezcan señaladas como tales en la obra literaria. Constatándose, por tanto, una ampliación del tiempo representado. Del mismo modo, la duración del drama se ve afectada a través de la transformación de elipsis en imágenes significantes, la aceleración o desaceleración de escenas audiovisuales, la aparición de imágenes subjetivas de la mente del personaje y la introducción de prólogos, epílogos o resúmenes proyectados audiovisualmente. La pantalla, por consiguiente, establece instrucciones sobre la lectura temporal del drama videoescénico que facilita su interpretación por parte del espectador, incluso con la introducción de intertítulos que sitúan temporalmente la acción.

6. La enunciación audiovisual amplía las posibilidades creativas del director de escena en todas las fases de construcción del drama y lo obliga a establecer nuevas estrategias constructivas y nuevos procedimientos que inciden en el trabajo de todos los miembros del equipo. La obra literaria se presenta como susceptible de cualquier modificación en la fase de dramaturgia con la aparición de nuevas escenas no inscritas en ella que serán representadas audiovisualmente. Del mismo modo, el elemento audiovisual introduce modificaciones en la fase de puesta en escena, puesto que se considera necesaria la adaptación de las rutinas de trabajo de los actores, el diseñador de iluminación y el escenógrafo a la incorporación al equipo del videoescenista, profesional encargado de elaboración y proyección del contenido audiovisual, en la búsqueda de la conjunción de la enunciación audiovisual con los medios expresivos específicamente teatrales. No obstante, la introducción del audiovisual genera problemas prácticos en la puesta en escena, tanto en la escenografía como el diseño de iluminación o en el trabajo

de los actores, sometidos a posiciones rígidas ante la cámara y la proyección. Se encuentran soluciones a través de la cooperación, la negociación, el diálogo y el entrenamiento específico de los actores con cámaras y proyección audiovisual.

6. DISCUSIÓN

6. DISCUSIÓN

6.1. Análisis crítico

Si todas las grandes artes son un acto crítico, como afirma Steiner (2001), no puede ser menos crítico el conocimiento científico, obligado a revisar constantemente sus métodos y teorías. Por ello, una vez establecidas las conclusiones generales de la investigación, aparece como necesaria una valoración de los aspectos metodológicos a través de los cuales se ha llevado a cabo la misma.

En primer lugar, se constata que la metodología general establecida para la investigación del objeto de estudio, el drama videoescénico, ha dispuesto los procedimientos adecuados para llevar a cabo los fines científicos, ya que ha permitido desvelar y profundizar en las modificaciones que la enunciación audiovisual introduce tanto en los componentes fundamentales del drama como en sus fases de construcción.

Tanto el análisis de fuentes documentales, como la Observación Participante y la Entrevista Científica se han revelado como técnicas válidas y pertinentes para discriminar los cambios fundamentales que el modo narrativo de enunciación audiovisual introduce en la configuración del personaje, la acción, el espacio y el tiempo, así como en las fases de dramaturgia y puesta en escena de la representación teatral, facilitando el acceso a información relevante para llevar a cabo la finalidad de la investigación.

Del mismo modo, la introducción del modo de representación narrativo a través de la proyección audiovisual en la producción artística teatral le ha exigido a esta investigación una sistematización de sus procesos y de sus procedimientos, un acercamiento a sus productos y a sus productores a través de la lógica científica. Conviene recordar a Popper (2008) cuando afirma que el hombre de ciencia, teórico o experimental, propone enunciados y los contrasta paso a paso con la experiencia por medio de la observación y la experimentación. Es esta lógica la que ha regido la exploración del drama videoescénico y es el resultado

de su aplicación la que debe incidir posteriormente en futuros planteamientos constructivos.

En definitiva, esta investigación ha dado cuenta de la poética específica del drama videoescénico, contemplada como actividad constructiva que dispone un conjunto de normas que dan instrucciones sobre la creación de las obras, en la que, además, está inscrita su propia trasgresión, y como actividad cognitiva que aborda el drama videoescénico con los requisitos de la investigación científica.

6.2. Aportaciones

El análisis y la descripción de los elementos del drama videoescénico y de sus fases de construcción a través de una metodología rigurosa establece una sistematización de determinados aspectos que el modo narrativo de enunciación audiovisual introduce en los elementos representantes del drama y sobre su integración en el modo de representación teatral en un único objeto, el drama videoescénico. Esta investigación lleva a cabo aportaciones en dos direcciones que convergen, manteniendo entre ellas una relación de complementariedad. Por un lado, se amplía el ámbito del conocimiento científico relacionado con los estudios teatrales y audiovisuales, y por otro, se realizan aportaciones dirigidas a la actividad creadora, a la aplicación de ese conocimiento extraído del proceso investigador a la producción teatral concreta.

Por consiguiente, los resultados de la investigación pueden satisfacer las demandas conceptuales de críticos e investigadores que se desenvuelven en el terreno de la elaboración teórica, como a cubrir las expectativas de los participantes en la construcción de la representación teatral, desde directores de escena a actores, diseñadores de iluminación, escenógrafos o diseñadores videoescénicos. A los primeros se les ofrece un conocimiento fiable y específico para comprender mejor el drama videoescénico. A los segundos, una perspectiva más amplia sobre su trabajo que integra, al mismo tiempo, características generales sobre la actividad teatral con las específicas de la utilización de la proyección audiovisual. Del mismo modo, esta investigación también abre un campo de actuación para aquellos profesionales del audiovisual y estudiantes de

Comunicación Audiovisual que desconocen las posibilidades de aplicación de sus conocimientos al ámbito teatral a través de la creación videoescénica.

6.3. Nuevas líneas de investigación

Tras la finalización de la investigación surgen presunciones y supuestos científicos que abren diferentes caminos de indagación en el desarrollo de estudios relacionados con la introducción de la enunciación audiovisual en el ámbito de las artes escénicas. Se podrían establecer, por tanto, nuevas líneas de investigación desde diferentes perspectivas disciplinares o centrándose en elementos específicos:

- Investigaciones sobre la construcción de la representación videoescénica, centradas en el proceso de trabajo concreto y las estrategias creativas del videoescenista. Señalada como una nueva profesión dentro del ámbito de las artes escénicas en esta tesis doctoral, se infiere como necesaria una sistematización de sus procedimientos que sirva de guía para la formación de futuros profesionales.
- Estudios sobre la creación colectiva en el proceso de construcción del drama videoescénico. Se han detectado dramas videoescénicos en el que el origen de la autoría se difumina con las aportaciones a la puesta en escena de los participantes en el proceso. La determinación de dichas aportaciones se considera un importante campo para la indagación.
- Análisis científicos sobre la creación literaria del drama videoescénico, centrándose en los autores teatrales. Escribir dramas videoescénicos conlleva nuevas estructuras dramáticas y el uso de acotaciones que den cuenta del contenido audiovisual. Por tanto, se apunta la necesidad de abordar científicamente el proceso creativo de los autores, que ha quedado fuera de la presente investigación al centrarse en el drama escenificado.

- Investigaciones sobre el drama videoescénico a través de una metodología cuantitativa, tomando muestras más amplias y adecuadas a la técnica de investigación. Con la realización de cuestionarios a un amplio universo de profesionales se podrían recabar datos estadísticos que determinen la extensión del fenómeno.

- Estudios en torno al uso de la proyección audiovisual en otras artes escénicas, como la ópera, la danza o el circo, ya sean basadas en técnicas cualitativas o cuantitativas. Esta tesis doctoral se ha centrado en la representación teatral. El análisis de productos de otras artes escénicas aportaría datos generales sobre la enunciación audiovisual en las artes escénicas.

- Análisis científicos centrados en la recepción y cómo el espectador percibe la proyección audiovisual en el marco de la representación escénica a través de una metodología cualitativa (encuestas) o cuantitativa (grupos de discusión, por ejemplo).

- Investigaciones desde una perspectiva cultural amplia sobre la preeminencia de la imagen audiovisual en la sociedad.

- Análisis científicos desde una perspectiva sociológica sobre el consumo de dramas videoescénicos.

7. APLICACIONES

7. APLICACIONES

Si bien esta investigación ha ido dirigida a poner a prueba ciertas hipótesis científicas, sus resultados y conclusiones ofrece distintas posibilidades de aplicación:

- Establece un conocimiento práctico aplicable a la construcción y ejecución de futuros dramas videoescénicos. A los participantes en el proceso de creación se les ofrece un catálogo de recursos y procedimientos expresivos que amplía los ya existentes.
- Dispone de una conceptualización teórica que estimula la creatividad y amplía las posibilidades electivas en la toma de decisiones, tanto del director de escena como del resto de los participantes en el proceso de construcción del drama videoescénico.
- Incide en la actualización de los modelos de exhibición y producción de compañías y salas teatrales, señalándoles las posibilidades que ofrecen los sistemas de proyección y la tecnología de registro audiovisual para el desarrollo de sus negocios.
- Propone el establecimiento de áreas de conocimiento vinculadas con la videoescena en los estudios en Artes Escénicas y Comunicación Audiovisual, ausentes en la actualidad de la programación docente.

**8. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS, HEMEROGRÁFICAS Y
WEBGRÁFICAS**

8. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS, HEMEROGRÁFICAS Y WEBGRÁFICAS

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Abuín González, A. (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Abuín González, A. (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Adamov, A. (1967). *Aquí y ahora*. Buenos Aires: Losada.
- Alonso de Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Appia, A. (2000). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Aristóteles (1985). *Poética*. Barcelona: Bosch.
- Aristóteles (1998). *Retórica*. Madrid: Alianza.
- Artaud, A. (1997). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Artaud, A. (2002). *El cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Auerbach, E. (1993). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Austin, J. L. (2004). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Baigorri, L. (2007). *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría estética de la novela*. Madrid: Tecnos.

- Bajtin, M. (2005). *Estética de la creación verbal*. México D. F.: Siglo XXI
- Bal, M. (2006). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Barea, P. (2000). *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro*. Zarautz: Universidad del País Vasco.
- Barrena, S. (2007). *La Razón Creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Madrid: RIALP.
- Barrena, S. (2007). *Peirce, la lógica considerada como semiótica. El índice del pensamiento peirceano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barthes, R. (2002). *Ensayos escogidos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. (2003). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets. La consommation des signes*. París: Gallimard.
- Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2007). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bazin, E. (2006). *¿Qué es el cine?*. Madrid: RIALP
- Benet, V. J. (2008): *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Bentley, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- Berganza Conde, M^a R., Yuiz San Román, J. A. (2005). *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw Hill.
- Bettetini, G. (1977). *Producción signifiante y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bettetini, G. (1996). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Blas Brunel, A. E. (2001). La poética de la tecnología. ADE-Teatro (86) 24-30. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Blas Brunel, A. E. (2006). Tecnología y gran espectáculo. ADE-Teatro (109) 54-69. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Blaxter, L., Hughes, C. y Tight, M. (2007). *Cómo se hace una investigación*. Barcelona: Gedisa.

- Bobes Naves, M^a C. (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arcos Libros.
- Bobes Naves, M^a C. (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros.
- Bonnefoy, Y. (2007). *Lugares y destinos de la imagen. Un curso de poética en el Collège de France*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del film*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (1975). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Brizuela, M. (2008). Entre la imagen y el silencio. La palabra escindida en Caleidoscopio de Gustavo Montes. Icono 14 Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías (10) 60-72, disponible en www.icono14.net/revista, nº 10
- Brunetta, G. P. (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith, 1908-1912)*. Madrid: Cátedra.
- Burch, N. (2004). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Catalá, J. M^a (2001). *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Conde Gutiérrez del Amo, F. (2009). *Análisis sociológico del sistema de discursos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Corman, E. (2007). *¿Para qué sirve el teatro? Artículos y conferencias (1987-2003)*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Cornago, Ó. (1999). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor Libros.
- Comunidad de Madrid. (2004). *Festival de Otoño. Veinte años*. Madrid: Dirección General de Promoción Cultural-Comunidad de Madrid.

- Cuesta Cambra, U. (2006). La percepción del personaje y su construcción psicológica. En García García, F. (ed.), *Narrativa Audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria* (pp. 49-68). Madrid: Laberinto.
- Cuevas, E. (2001). La focalización audiovisual. *Trípodo* (11) 123-136.
- Cunillé, LL. (2006). Barcelona, mapa de sombras. *Primer Acto*, (314) 30-59.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Chéjov, A. (2004). *Ivanov. La gaviota. Tío Vanya*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chéjov, A. (2005). *Consejos a un escritor. Cartas sobre el cuento, el teatro y la literatura*. Madrid: Fuentetaja.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Chion, M. (2007). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Davis, F. (2006). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Diego, R. y Vázquez, L. (2001). *La máquina escénica: drama, espacio, tecnología*. Zarautz: Universidad del País Vasco.
- De Diego, R. (2002). *Teatro de Québec*. Zarautz: Universidad del País Vasco.
- De Ketele, J. M. y Roegiers, X. (2000). *Metodología para la recogida de información*. Madrid: La muralla.
- De la Parra, M. A. (1993). *Para un joven dramaturgo (Sobre Creatividad y Dramaturgia)*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- De Marinis, M. (1988). *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós.
- Diderot, D. (1995). *La paradoja del comediante*. Madrid: La Avispa.
- Dieterich, G. (1995). *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dilthey, W. (2007). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Dinouart, A. (2007). *El arte de callar*. Madrid: Siruela.
- Doležel, L. (1997). *Historia breve de la Poética*. Madrid: Síntesis.

- Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficciones y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.
- Eco, U. (1999). *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Lumen
- Eco, U. (1999). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2007). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
- Eisenstein, S. (1989). Dickens, Griffith y el filme de hoy. *Teoría y técnica cinematográficas* (pp. 249-309). Madrid: RIALP.
- Elliot, T. S. (2004). La tradición y el talento individual. *Lo clásico y el talento individual* (pp. 66-67). México D.F.: UNAM.
- Fouquet, L. (2006). *Robert Lepage, l'horizon en images*. Québec: Les 400 coups.
- Frau Burón, P. (2004). Ópera y nuevas tecnologías. En VV.AA., *Estética y nuevas tecnologías* (69-93). Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares.
- García-Abad García, M^a T. (2005). *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro, cine*. Madrid: Fundamentos.
- García Barrientos, J. L. (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC.
- García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- García Barrientos, J. L. (2004). *Teatro y ficción*. Madrid: Fundamentos.
- García Barrientos, J. L. (2007). *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos.
- García García, F. (2001). Homo iconicus. *Icono* 14 (1) 7-14.
- García García, F. (2006). *Narrativa Audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermidia y publicitaria*. Madrid: Laberinto
- García Jiménez, J. (2003). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (1997). La casa de Bernarda Alba. En *Obras completas II. Teatro* (584-634). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- García Lorenzo, L. (1975). *El teatro español hoy*. Barcelona: Planeta.
- Garrido Domínguez, A. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Garroni, E. (1974). *Proyecto de semiótica*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Gaudreault, A. y Jost, F. (2001). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1970). *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba: Negelkop.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (2004). *Fiction et diction, precedé de Introduction à l'architexte*. París: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (2005). *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Barcelona: Reverso Ediciones.
- Gértrudix Barrio, M. (1998). *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*. (Tesis inédita de Doctorado). Universidad Complutense, Madrid.
- Goffman, E. (1987). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: Amorrotu-Murguía.
- Gombrich, E. H. (2009). *Arte e ilusión*. Nueva York: Phaidon.
- Gómez, J. (1988). *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Cátedra.
- González Requena, J. (1999). *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Gordo López, A. y Serrano Pascual, A. (2008). *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Madrid: Pearson Educación.
- Gordon Craig, E. (1987). *El arte del teatro*. México: UNAM.
- Grande Rosales, M^a A. (1997). *La noche esteticista de Edgard Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. (1993). *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós.
- Grupe π (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Guarinós, V. (1992). *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz del Teatro.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.

- Haraway, D. J. (1995). *Manifiesto para cyborgs*. Valencia: Eutopías-Episteme.
- Hayles, N. K. (1998). *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*. Barcelona: Gedisa.
- Helbo, A. (2006). *Signes du spectacle. Des arts vivants aux medias*. Bruxelas: PIE-Peter Lang.
- Horacio (2002). *Arte Poética*. Madrid: CSIC.
- Hormigón, J. A. (1998). *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Hormigón, J. A. (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena (Vol. 1)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Hormigón, J. A. (2001). Máquina y puesta en escena. En De Diego, R. y Vázquez, L. (eds.), *La máquina escénica: drama, espacio, tecnología* (pp. 17-34). Zarautz: Universidad del País Vasco.
- Hugo, V. (2002). *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península.
- Iglesias Simón, P. (2005). En conversación con Robert Lepage a la hora del té. ADE-TEATRO (106) 74-83.
- Iglesias Simón, P. (2008). Tentativas para una sistematización del uso del audiovisual en la puesta en escena. Acotaciones Revista de Investigación Teatral (20) 47-82.
- Inieta, R. (2006). Caballos de Troya. Técnica o tecnología, ésta es la cuestión. ADE-Teatro (109) 42-48.
- Jakobson, R. y Waugh, L. R. (1973). *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso.
- Jakobson, R. y Halle, M. (1987). *La forma sonora de la lengua*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Javier Villán. (2000, noviembre 28). *El Mundo: Cultura*, 30.
- Jitrik, N. (2007). *Fantasmas semióticos: concentrados*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica -Tecnológico de Monterrey.
- José Antonio Vela del Campo. (1999, noviembre 20). *El País: Cultura*, 32.
- Knapp, M. L. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Kowzan, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.

- Kowzan, T. (1997). La semiología del teatro. En Bobes Naves, M^a C. (ed.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arcos Libros.
- Kraucauer, S. (2001). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- La Fura dels Baus. (2004). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona. Electa.
- Laín Entralgo, P. (1999). *¿Qué es el hombre?*. Madrid: Nobel.
- Landow, G. P. (2008). *Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Lawson, J. H. (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Layton, W. (1995). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- Lazarsfeld, P. F. y Merton, R. (1985). Comunicación de masas, gustos populares y acción social organizada. En Moragas, M. (ed.), *Sociología de la comunicación de masas (II. Estructura, funciones y efectos)*. Madrid: Gustavo Gili.
- Le Breton, D. (2006). *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur.
- Lecoq, J. (2007). *El cuerpo poético*. Madrid: Alba.
- Ledo, M. (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós.
- Lepage, R. y Michaud, M. (2006). *La trilogie des dragons*. Québec: Les 400 coups.
- Lévy, P. (1998). *¿Qué es lo virtual?*. Barcelona: Paidós.
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. México D. F.: Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Lope de Vega (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Y. M. (1979). *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lozano, J. y Peña Marín, C. (2004). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Luna, A. (2009). Videoescena en Muerte de un viajante. En *Muerte de un viajante* (pp.5-7). Madrid: Teatro Español.
- Luzán, I. (1977). *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Barcelona: Labor.

- Lledó, E. (2010). *El concepto “poíesis” en la filosofía griega*. Madrid: Clásicos Dykinson.
- Macgowan, K. y Melntz, W. (2004). *Las edades de oro del teatro*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Magny, J. (2001). *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur*. París: Cahiers du Cinéma.
- Martínez Nicolás, M. (2008). *Para investigar la comunicación. Propuestas teórico-metodológicas*. Madrid: Tecnos.
- Mechthild, A. (2005). *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana.
- Melendres, J. (2005). Pantallas. Revista ADE-Teatro (106) 64-67.
- Menke, C. (2008). *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Merlau-Ponty, M. (2006). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), Vol. 1*. Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972), Vol. 2*. Barcelona: Paidós.
- Miró, P. (2009). *Llueve en Barcelona*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras, Vol. 1*. Madrid: Siglo XXI.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine. 1. Las formas, Vol. 2*. Madrid: Siglo XXI.
- Monleón, J. (1971). *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets.
- Morales Astola, R. (2003). *La presencia del cine en el teatro*. Sevilla: Alfar.
- Montes, G. (2009). La ciudad videoescénica. Representación audiovisual del espacio en el teatro. Actas I Congreso Internacional Ciudades Creativas-Icono 14 Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías (3) 245-263.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2006). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Musicco Nombela, D. (2007). *El campo vacío. El lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Neira Piñeiro M^a R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco Libros.
- Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Oliva, C. (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- Oliva, C. (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Oliva, C. (2004). *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. (2005). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Ortega y Gasset, J. (1977). *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pavis, P. (1998): *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, LOM-Universidad ARCIS.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2002). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2007). *La mise en scène contemporaine*. París: Armand Colin.
- Paz Gago, J. M^a (2006). La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas del teatro del siglo XXI. En Romera Castilla, J. (Ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor.
- Peirce, CH. S. (2008). *El pragmatismo*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Peña Timón, V. (2006). *Narración Audiovisual. Investigaciones*. Madrid: Laberinto.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pérez Bowie, J. A. (2007). Notas sobre las categorías espacio teatral y espacio cinematográfico. *Revista Puertas del Drama* (30) 22-27.
- Pérez Ornia, J. R. (1991). *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Barcelona: RTVE/Serbal.

- Picazo, G. (1993). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz del Teatro.
- Piglia, R. (2006). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Piscator, E. (2001). *El teatro político*. Hondarribia: Hiru.
- Platón (1997). *La Republica*. Madrid: Austral-Espasa Calpe.
- Polti, G. (2000). *Las treinta y seis situaciones dramáticas*. Madrid: La Avispa.
- Popper, K. R. (2008) *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos.
- Porter, T. E. (1972). *El mito y el teatro norteamericano moderno*. Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor.
- Pozuelo Yvancos, J. M^a (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, J. M^a (2003). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Propp, V. (1992). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Quintana, À. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- Rajas Fernández, M. (2008). *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. (Tesis inédita de Doctorado). Universidad Complutense, Madrid.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et le récit. L'intrigue et le récit historique*. París: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1984). *Temps et le récit. La configuration dans le récit de fiction*. París: Éditions du Seuil.
- Rodríguez, R. y Mora, F. J. (2002). *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Roldán Garrote, D. (2006). El sonido en la narrativa audiovisual. En García García, F. (Ed.), *Narrativa Audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipertextual y publicitaria* (pp. 191-207). Madrid: Laberinto.
- Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (2007). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.

- Romera Castillo, J. y Tordera, A. (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- Romero de Solís, D. (1981). *Poíesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*. Madrid: Taurus.
- Rosana Torres. (2000, noviembre 14) *El País: Madrid*, 27.
- Ruiz Ramón, F. (1996). *Historia del teatro (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- Ryan, M. L. (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Salvat, R. (1996). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez-Biosca, V. (2010). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2003). *Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- Sanchis Sinisterra, J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque.
- Sartre, J. P. (1979). *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Losada.
- Saussure, F. (2006). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.
- Scolari, C. A. (2004). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona: Gedisa.
- Souriau, E. (1950). *Les deux cents miles situations dramatiques*. París: Flammarions.
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa.

- Stanislavski, C. (1997). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Steiner, G. (1994). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul Editorial.
- Strauss, B. (2006). *Crítica teatral: las nuevas fronteras. Análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral*. Barcelona: Gedisa.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Taylor, S. K. y Bogdan, R. (2006). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Thenon, L. (2005). Las dramaturgias y el desafío tecnológico. *Revista ADE Teatro* (106) 42-48.
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos.
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Ubersfeld, A. (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Ucatescu, G. (1968). *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- Urrutia, J. (2007). *El teatro como sistema*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ursini Ursic, G. (2008). *Josef Svoboda. El mundo en un espejo*. Madrid: Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte.
- Valenzuela, J. L. (2004). *Robert "Bob" Wilson. La locomotora dentro del fantasma*. Buenos Aires: Atuel-La Avispa.
- Valiente, P. (2005). *Robert Wilson. Arte Escénico Planetario*. Ciudad Real: Ñaque.
- Vallés, M. S. (2007). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Vertov, D. (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Vidal, J. (1980). *Nuevas tendencias teatrales: la Performance*. Caracas: Monte Ávila.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.

- Virilio, P. (2005): *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.
- Von Bertalanffy, L. (2006). *Teoría general de los sistemas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Wagner, R. (2007). *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Yllera, A. (1974). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza Universidad.
- Zola, E. (2011). *El naturalismo en el teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

9. ÍNDICES ONOMÁSTICOS Y TEMÁTICOS

9. ÍNDICES ONOMÁSTICOS Y TEMÁTICOS

9.1. Índice onomástico

Abirached, 130, 141, 144, 499
Abuín González, 118, 499
Adamov, 499
Adams, 255
Agamenón, 73
Álamo, 267, 279, 632
Alas, 279
Alberola, 279
Albertí, 166
Aldrin, 265
Alemannus, 49
Aleu, 271
Alfaro, 19, 103, 109, 261, 312, 315, 316, 319, 404, 407, 410, 431, 464, 466, 601, 667
Alfredo Cañas, 32
Almendros, 324
Alonso de Santos, 195, 201, 202, 203, 499
Alonso Mañez, 325
Alsina, 509
Altman, 499
Álvarez, 314
Álvaro Luna, 19, 32, 93, 310, 313, 318, 401, 402, 406, 407, 409, 415, 416, 417, 425, 426, 439, 441, 459, 461, 465, 467, 646, 658
Amat, 322
Andersen, 18, 262, 268, 269
Antúnez, 118, 261
Appia, 17, 78, 100, 252, 499
Aramburu, 303, 590
Araujo, 279
Arellano, 323
Ares, 279
Arias, 314, 548
Aristóteles, 15, 29, 30, 31, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 73, 75, 76, 77, 78, 123, 132, 150, 249, 499
Armando Moreno, 142
Armas, 303
Armendáriz, 315
Arnould, 266
Artaud, 77, 254, 278, 499
Auerbach, 98, 121, 499
Augé, 118, 205, 215, 499
Aumont, 61, 67, 123, 128, 141, 213, 237, 499
Aumont y Marie, 61, 67, 128, 213, 237
Austin, 192, 195, 197, 499

Ayarzagüena, 302
 Azcona, 314
 Azpilicueta, 321
 Bachelard, 499
 Bähr, 251
 Baigorri, 499
 Bajtin, 53, 182, 187, 204, 499, 500
 Bal, 158, 500
 Balagueró, 163
 Banderas, 314, 632, 634, 635
 Barba, 259, 260, 278
 Bardem, 314
 Barea, 500
 Baró, 313, 646
 Barrena, 500
 Barthes, 15, 30, 53, 61, 62, 63, 64, 67, 78, 133, 226, 500
 Bartolomé, 302
 Baudrillard, 500
 Bazin, 95, 96, 98, 112, 126, 244, 411, 500, 568
 Belbel, 279, 324
 Benedek, 80, 85, 86, 93, 232
 Benet, 313, 500
 Benjamin, 94, 95, 96, 229, 500
 Bentley, 500
 Berg, 314
 Berganza Conde, 500
 Bermejo, 319, 324
 Berna, 320
 Bettetini, 67, 500
 Bizet, 314
 Blas Brunel, 106, 500
 Blaxter, 500
 Bobes, 29, 48, 49, 50, 67, 72, 501, 506
 Bogatyrev, 62
 Bogdan, 511
 Bolta, 321, 323
 Bonnefoy, 501
 Borges, 203, 204, 227, 314, 501, 633, 634
 Botto, 103, 185
 Bozzo, 321
 Brecht, 32, 62, 63, 78, 81, 130, 156, 253, 254, 265, 313, 501
 Bresson, 78, 194
 Breton, 194, 501, 506
 Breyer, 501
 Brizuela, 211, 501
 Brook, 259, 260, 278
 Brouwers, 108
 Brunetta, 501

Bruno Praena, 32
 Burch, 132, 135, 136, 501
 Caballero, 279, 319, 560
 Cabrera, 319
 Calabrese, 118
 Canudo, 78
 Carbone 14, 260, 264
 Cárdena, 279
 Carlier, 271, 273
 Casablanc, 313, 609
 Casas, 279
 Casetti y Di Chio, 58, 59, 60, 93, 99, 131, 134, 135, 152, 158, 204, 214, 215, 216, 446
 Cassiers, 108
 Castanheira, 320
 Catalá, 501
 Celdrán, 303
 Cocteau, 314
 Colio, 323
 Collado, 323, 636
 Collin, 263, 266
 Corman, 501
 Cornago, 501
 Corneille, 142
 Cortés, 314
 Craig, 17, 78, 100, 144, 252, 504
 Crimp, 318, 564
 Crises, 73
 Cristhie, 160
 Crosland, 169
 Cruz, 314, 324
 Cuerda, 321, 421, 674
 Cuesta, 147, 149, 150, 502
 Cuevas, 99, 160, 161, 502
 Cunillé, 137, 139, 157, 196, 198, 238, 279, 502
 Chatman, 52, 53, 85, 86, 88, 131, 242, 502
 Chéjov, 69, 130, 313, 314, 502, 624, 636
 Cherubini, 314
 Chion, 181, 502
 Churchill, 316
 Darley, 502
 Darling, 263
 Davis, 502
 Dayton, 188
 De Diego, 502, 505
 De Ketele, 502
 De la Parra, 502
 de Marinis, 72

De Marinis, 502
 de Marta, 19, 313, 322, 400, 414, 426, 429, 432, 447, 455, 457, 464, 648
 de Mora, 323
 de Paco, 319, 324
 del Águila, 19, 21, 103, 109, 155, 180, 294, 298, 299, 302, 306, 310, 312, 317,
 329, 402, 405, 409, 411, 412, 415, 417, 418, 425, 430, 434, 435, 437, 445, 455,
 463, 465, 466, 577
 del Arco, 319, 321, 322, 459, 676, 701
 del Moral, 279
 Deleuze, 67, 502
Dickens, 78, 503
 Diderot, 46, 130, 144, 502
 Dieterich, 502
 Diltthey, 502
 Dinouart, 201, 502
 Diomedes, 49
 Doležel, 31, 42, 46, 47, 48, 121, 502, 503
 Doménech, 279
 Donatus, 49
 Eco, 67, 118, 250, 503
 Edison, 101, 251
 Eisenstein, 78, 82, 503
 Eisentein, 105
 Elliot, 48, 503
 Emilio Valenzuela, 19, 32, 313, 320, 402, 405, 412, 416, 418, 421, 422, 425, 429,
 435, 439, 442, 450, 455, 467, 469, 470, 471, 668
 Espert, 142, 313, 314, 460
 Evantius, 49
 Ex Machina, 17, 18, 246, 260, 262, 263, 264, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 276
 Facal, 19, 312, 316, 401, 408, 410, 443, 452, 453, 458, 459, 535
 Feininguer, 92, 218
 Felipe Ramos, 32, 425, 675
 Fellini, 166, 173, 606
 Fernández, 279, 305, 318, 321, 323, 509
 Fernán-Gómez, 314
 Ferrer, 323
 Flaubert, 159
 Ford, 123, 134, 149, 150, 157, 632
 Fouquet, 119, 122, 405, 503
 Franco, 315, 548, 549, 553, 556, 557
 Frau Burón, 256, 503
 Fura dels Baus, 21, 104, 116, 165, 179, 189, 226, 257, 260, 274, 506
 G. G. López, 21, 103, 224
 Gades, 315
 Galán, 279, 323
 García Barrientos, 23, 30, 48, 58, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 87, 88, 91,
 128, 131, 133, 137, 140, 141, 146, 151, 157, 161, 162, 183, 185, 189, 204, 206,

208, 209, 213, 218, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 242,
 243, 285, 395, 448, 449, 452, 462, 466, 469, 503
 García García, 1, 5, 120, 227, 232, 243, 502, 503, 509
 García Jiménez, 114, 128, 129, 142, 145, 155, 165, 178, 181, 183, 184, 187, 189,
 190, 242, 243, 244, 245, 503
 García Lorca, 137, 142, 149, 150, 503
 García Lorenzo, 503
 García May, 280
 García Yagüe, 19, 312, 317, 400, 403, 406, 409, 421, 427, 428, 432, 433, 440,
 441, 444, 445, 449, 450, 454, 457, 562
 García-Abad, 503
 García-Araus, 318
 Garrido, 48, 247, 279, 503
 Garroni, 67, 503
 Gas, 15, 21, 89, 90, 91, 97, 150, 156, 166, 205, 222, 232, 236, 245, 319, 325, 467,
 546, 602, 663, 666
 Gaudrault y Jost, 79, 80, 160, 161, 162, 163, 165
 Gelabert, 322
 Genet, 103, 108, 314, 316
 Genette, 85, 158, 159, 160, 161, 164, 179, 504
 Gerber, 255
 Gértrudix, 305, 504
 Godard, 173, 175
 Goffman, 504
 Gombrich, 504
 González Sinde, 324
 Gordo López, 504
 Grande Rosales, 504
 Grasset, 279
 Greimas, 15, 51, 53, 58, 131, 133, 504, 544
 Griffith, 78, 253, 501
 Grotowski, 259, 260, 278
 Guarinós, 504
 Guerín, 136
 Guillamón, 8, 298, 391
 Gurdjieff, 264
 Gurruchaga, 315, 633
 Gutiérrez Aragón, 314, 633
 Gutiérrez San Miguel, 504
 Händel, 322
 Haraway, 118, 505
 Hayles, 118, 505
 Helbo, 505
 Henning, 255
 Heras, 325
 Hitchcock, 165, 536, 619
 Hoffman, 181
 Homero, 43, 45, 74

Honzl, 62
 Horacio, 46, 505
 Hormigón, 100, 251, 252, 505
 Howard, 245
 Hoyos, 313
 Huerga, 271
 Hughes, 500
 Iglesia Simón, 107
 Iniesta, 278, 505
 Ionesco, 324
 Jackson, 156, 596
 Jakobson, 52, 505
 Jelinek, 324, 649
 Jesús Gómez, 186
 Jitrik, 91, 140, 191, 193, 194, 200, 201, 210, 505
 José Luis Gómez, 260, 314, 319, 324, 325
 Juan Gómez Cornejo, 19, 32, 313, 324, 412, 415, 416, 418, 423, 424, 427, 439,
 441, 443, 444, 454, 456, 460, 468, 682
 Kafka, 179, 180, 321, 324
 Kantor, 278
 Kazan, 202, 232
 Kemp, 314
 Knapp, 505
 Koltès, 236
 Korot, 256
 Kowzan, 15, 30, 51, 61, 62, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 78, 208, 505, 506
 Kraucauer, 506
 Kulechov, 82
 Kurosawa, 159, 160
 La Fura dels Baus, 18, 32, 111, 205, 207, 246, 257, 258, 261, 262, 271, 272, 274,
 275, 277, 321, 506
 LaBute, 314
 Laín Entralgo, 120, 506, 625
 Landow, 506
 Lang, 163, 173, 320, 505
 Lavaudant, 319
 Lawson, 506
 Layton, 202, 203, 324, 506
 Lazarsfeld, 247, 506
 LeBreton, 191, 193, 201
 Lecoq, 506
 Ledo, 506
 Lem, 324
 Lemper, 319
 Lepage, 32, 119, 246, 249, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 269, 276, 503, 505, 506,
 566, 567
 LeRoy, 135
 Lévy, 506

Lezcano, 247
 Loew, 324
 Lope de Vega, 46, 50, 156, 257, 323, 414, 506
 López-Alba, 164
 Lotman, 67, 506
 Lott, 314
 Lozano, 506
 Lumière, 66, 79, 125, 169
 Luna, 92, 125, 219, 222, 265, 506, 628
 Luque, 188
 Luzán, 46, 506
 Lledó, 42, 43, 45, 74, 507
 Lloyd Wright, 264
 Macgowan, 507
 Machi, 313
 Madico, 320
 Magny, 507
 Malonda, 318
 Malla, 179
 Mamet, 202
 Marcote, 303
 Martínez Nicolás, 507
 Mayorga, 279, 318, 320, 637
 Mechthild, 507
 Meisner, 202
 Melendres, 100, 104, 105, 106, 117, 125, 242, 264, 408, 464, 507
 Méliès, 125, 619, 680
 Melntz, 507
 Mendoza, 89, 207
 Menéndez, 325
 Menke, 507
 Merlau-Ponty, 507
 Merton, 247, 506
 Mestres, 319
 Metz, 15, 51, 61, 65, 67, 83, 84, 89, 105, 107, 115, 169, 201, 228, 229, 242, 322, 471, 507, 675, 695
 Meyerbeer, 100
 Meyerhold, 17, 32, 78, 81, 253, 278, 505
 Migenes, 314
 Mihura, 319
 Miller, 80, 86, 89, 93, 150, 166, 232, 245, 546
 Miró, 167, 314, 507, 634
 Mitry, 81, 507
 Molina, 279, 314
 Moma Teatre, 315
 Monleón, 507
 Montes, 1, 90, 92, 143, 179, 180, 191, 192, 205, 211, 247, 501, 507
 Montgomery, 163

Mora, 323, 509
 Moragas, 506
 Morales, 78, 106, 254, 323, 507
 Morales Astola, 78, 106, 254, 507
 Mouawad, 319
 Mozart, 319, 617, 630, 644, 707
 Mukarovsky, 62
 Müller, 316, 538, 547, 646
 Muraday, 321
 Musicco Nombela, 508
 Myrick, 163
 Narros, 325
 Negrín, 320, 322
 Neira Piñeiro, 508
 Newman, 202
 Newmann, 188
 Nietzsche, 508
 Noia, 323
 Núñez de Alba, 186
 Ochandiano, 325
 Oliva, 249, 250, 252, 279, 508
 Olivier, 142
 Olmos, 319
 Onetti, 279, 318
 Ortega y Gasset, 36, 508
 Ortiz de Gondra, 300, 311, 329
 Ott, 188, 318
 Ottone, 321
 Pacino, 202
 Padrissa, 277, 706
 Pagés, 322
 Pallín, 318
 Pandur, 142, 319, 325
 Papas, 325
 Paquet, 254
 Pasqual, 103, 236, 314
 Pavis, 72, 73, 77, 88, 89, 123, 128, 130, 131, 132, 133, 144, 145, 160, 177, 178,
 181, 184, 189, 208, 243, 251, 252, 271, 276, 413, 419, 448, 508
 Pavlovski, 318
 Paz Gago, 106, 508
 Pedrero, 279
 Peirce, 60, 61, 62, 500, 508
 Peña Marín, 506
 Peña Timón, 204, 508
 Pérez Bowie, 80, 82, 125, 225, 408, 508
 Pérez de la Fuente, 103, 321, 675, 676
 Pérez Ornia, 255, 508
 Petersen, 156

Peyró, 279
 Phillipe, 142, 266
 Picazo, 509
 Picó, 322
 Piglia, 138, 509
 Pimenta, 321, 673
 Piscator, 17, 32, 78, 81, 106, 253, 254, 265, 509
 Platón, 15, 43, 44, 45, 49, 73, 74, 75, 77, 249, 509
 Plaza, 108, 163, 314, 319, 607
 Pleger, 322
 Plou, 279
 Plowden, 92, 167, 218
 Polanski, 123
 Polti, 58, 509
 Popper, 36, 489, 509
 Porter, 509
 Portillo, 142
 Pozuelo Yvancos, 125, 509
 Propp, 51, 53, 56, 57, 58, 133, 147, 509
 Pudovkin, 82
 Puerta, 279
 Quintana, 97, 509
 Racine, 132
 Rajas, 305, 509
 Rancière, 509
 Reeves, 163
 Reich, 256
 Reifenrath, 324
 Reina, 279, 507
 Reixa, 279
 Renan, 319
 Ricoeur, 509
 Rigola, 319
 Ripoll, 171, 240, 319
 Roberts, 86
 Rodon, 19, 313, 401, 407, 408, 420, 423, 424, 431, 436, 442, 446, 454, 456, 458,
 459, 460, 463, 469, 471, 668, 695
 Rodrigo García, 279, 318, 545, 546
 Rodríguez, 1, 280, 509
 Roegiers, 502
 Rohmer, 314
 Roldán Garrote, 169, 170, 174, 175, 176, 509
 Romaguera, 78, 509
 Romaguera y Alsina, 78
 Romera Castillo, 510
 Romero de Solís, 42, 44, 510
 Rosales, 217
 Rossini, 319

Roth, 314
 Rubianes, 190
 Ruggiero, 318
 Ruiz Boto, 303
 Ruiz Ramón, 510
 Ryan, 510
 Sabattini, 100
 Sagi, 319
 Salvat, 510
 San Agustín, 49
 Sánchez, 118, 169, 240, 241, 318, 421, 510, 674
 Sánchez Noriega, 118, 169, 510
 Sanguino, 279
 Sansegundo, 323
 Saporano, 167
 Sartre, 98, 510
 Sastre, 179
 Saura, 315
 Saussure, 60, 61, 62, 63, 65, 184, 510
 Scolari, 102, 510
 Scott, 245
 Schlesinger, 181
 Schlöndorff, 232
 Schumacher, 245
 Sellars, 255, 261
 Serrano, 318, 504
 Serrano Pascual, 504
 Shakespeare, 130, 185, 263, 313, 314, 324, 414, 555, 603, 635, 646, 650
 Sichrovsky, 261
 Simbiontes, 5, 8, 21, 105, 108, 109, 110, 143, 155, 294, 298, 299, 301, 302, 303,
 304, 317
 Simó, 320
 Sinisterra, 138, 166, 199, 247, 510
 Solo, 318, 627, 630, 642
 Sorolla, 302
 Soto, 324
 Souriau, 53, 58, 510
 Spang, 151, 152, 153, 510
 Stanislavski, 201, 202, 511
 Steiner, 118, 489, 511
 Stranger, 318
 Strasberg, 201
 Strauss, 322, 511
 Suárez, 315
 Szondi, 229, 230, 511
 Tamayo, 232
 Tannion, 321
 Taylor, 38, 292, 300, 511

Taylor y Bogdan, 38, 292, 300
 Thenon, 277, 278, 511
 Tight, 500
 Todorov, 42, 46, 52, 511
 Tolcachir, 325
 Tordera, 510
 Torres, 261, 302, 508, 510
 Townsend, 320, 321
 Trancón, 511
 Trueba, 314, 633
 Truffaut, 178
 Ubersfeld, 30, 51, 72, 127, 140, 145, 182, 183, 186, 187, 189, 208, 247, 411, 511
 Urmana, 314
 Urrutia, 208, 511
 Ursini, 511
 Vaillancorut, 263
 Valenzuela, 511
 Valiente, 511
 Valle-Inclán, 103, 179, 313, 320, 629
 Vallés, 511
 Vázquez, 502, 505
 Vela del Campo, 260, 505
 Velasco, 323
 Vélez de Guevara, 320
 Veltrusky, 62
 Vera, 19, 312, 313, 319, 324, 325, 401, 415, 417, 427, 428, 429, 460, 461, 470,
 546, 632, 636, 651, 653, 654, 659, 663, 667, 689, 694
 Verdi, 314
 Verdú, 314
 Veronese, 325
 Vertov, 82, 511
 Vicente Fontecha, 32
 Víctor García, 142
 Victor Hugo, 46, 250
 Vidal, 323, 511
 Vilar, 142
 Villán, 266, 505
 Villanueva, 118
 Villegas, 324
 Virilio, 191, 511, 512
 Von Bertalanffy, 512
 Von Trier, 124
 Wachowski, 135, 244
 Wagner, 17, 250, 251, 512
 Warhol, 255
 Weill, 314
 Welles, 196
 Wilde, 313, 323

Wilson, 32, 255, 260, 261, 511
Yáñez, 323
Yllera, 52, 58, 62, 512
Yuiz San Román, 500
Zarzozo, 280
Zola, 46, 130, 512
Zubin Mehta, 314
Zurro, 279

9.2. Índice de obras escénicas y relatos audiovisuales

24/7, 563, 564, 571, 572
5 *Lorcas* 5, 314
A trozos, tragedia del hombre solo, 143, 179
Acera derecha, 318
Afasia, 261
Agosto, 313, 319
Agrippina, 322
Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, 314
Antígona, 325
Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny, 156, 319
Azabache, 313
Babel, 321, 322
Barcelona, mapa de sombras, 16, 137, 138, 157, 196, 197, 198, 238, 241, 502
Barroco, 325
Berlin Blues, 315
Black Hawk derribado, 245
Boris Godunov, 21, 164, 165, 189, 322
Breve Cronología del Amor, 316
Café, 318
Caleidoscopio, 17, 21, 205, 206, 207, 208, 211, 213, 219, 223, 224, 501
Cámara lenta, 318
Cándido, 617
Cara de Plata, 320
Carmen, 314
Carne de cañón, 317
Cenizas, 321
Colores, 261
Como gustéis, 321, 425, 675, 676
Conversaciones con Primo Levi, 247
Cruel y tierno, 318, 564
CSI Las Vegas, 159
Cuerdas, 323
Chat, 188
Chinatown, 123
Dalí versus Picasso, 321
Delirios, 21, 103, 108, 109, 301, 317, 578
Deseo, 634

Desig a la Deriva, 322
Divinas palabras, 313, 319, 325, 441, 641 655
Dogfood, 317
Dogville, 124, 548
Don Giovanni, 319
Don Juan en Alcalá, 323
Dos obreros, 103
Dunas, 322
Einstein on the Beach, 255
El acorazado Potemkin, 105
El alcalde de Zalamea, 156
El amor brujo, 315
El amor enamorado, 323
El arte de la comedia, 316
El balcón, 314
El caballero Don Quijote, 315
El cantor de jazz, 169
El Cid, 142
El cojo de Inishmann, 319
El Comte Arnau, 322
El desprecio, 173, 175
El Dorado, 315
El jardín de los cerezos, 314
El lindo Don Diego, 316
El martirio de San Sebastián, 271
El nacimiento de una nación, 78
El profeta, 100
El proyecto de la bruja de Blair, 166
El proyecto Youkali, 319
El regador regado, 66, 79, 80, 125, 169
El Rey de Bodas, 321
El rey de Harlem, 314
El rey de la montaña, 164
El rey del río, 315
El señor de las moscas, 323
El Sueño de una noche de verano, 321
El triángulo azul, 319
El trío en mi bemol, 314
El último metro, 178
El veneno del Teatro, 325
El viaje a ninguna parte, 319
Electra, 320
Elsinor, 18, 260, 262, 263, 264, 269, 319
En construcción, 16, 118, 134, 336
En Negro, 247
Fausto 3.0, 272
Fígaro, 324
Flotando en el espacio, 324

Follies, 319, 467, 666
Forrest Gun, 245
Fuenteovejuna, 156, 323
Gárgaras, 323
 Gorda, 320
Hamlet, 83, 103, 142, 185, 186, 263, 264, 314, 325, 555, 636, 703
Hamletmaschine, 255
 Hampa dorada, 16, 134, 135
Happy End, 314
Homo sapiens, 317
House, 160
Hoy no me puedo levantar, 321
Il trovatore, 314
Imagina, 318
 Incendios, 319
Infierno, 325
Informe para una academia, 324
Iolanta, 321, 322, 446, 469, 471, 668, 675, 678, 680, 695, 696, 697
Je suis un phénomène, 260
Julio César, 323
Kellogg's Politik, 316
Ki, 322
Kick, 324
L'elisir d'amore, 314
La amante, 325
La caída, 315, 615, 616, 622
 La Caída de los Dioses, 319, 325
 La casa de Bernarda Alba, 16, 137, 149, 150, 152, 153, 157, 503
La Celestina, 314, 318
 La Cenerentola, 319
La Colmena científica o el café de Negrín, 320
La corrupción al alcance de todos, 323
La dama del lago, 163
 La diligencia, 16, 123, 134, 149, 157
La dolce vita, 166, 173
 La face cachée de la lune, 18, 265
La familia Schroffenstein, 324
 La Flauta Mágica, 319
 La géometrie des miracles, 18, 262, 264
La Hija del Cielo, 322
La lección, 315, 324
La loba, 313, 319, 325, 460, 642, 694
La llegada del tren a la estación, 125
La marcha, 317
La mitad del cielo, 315
La mosca, 188
La muerte de un viajante, 80, 85
La niña de tus ojos, 315

La noche más hermosa, 315
La noche oscura, 315
La Noche XII, 313
La otra historia de Rosendo Juárez, 314
La Paz Perpetua, 320
La persistencia de la imagen, 247, 318, 440, 563, 571, 572
La pesadilla de Kepler, 316
La Sang, 324
La Serrana de la Vera, 320
La taberna fantástica, 179
La tragedia de Hamlet, 142
La trilogie des dragons, 18, 260, 262, 266, 274, 506
La ventana indiscreta, 166
La vida imaginaria de Bonnie & Clyde, 316, 540, 550, 551
La Voz Humana, 314, 320
L'Árbore di Diana, 322
Las Amistades Peligrosas, 316
Las aventuras del bravo soldado Schweik, 106
Las manos, 318
Le manoir du diable, 125
Le Project Andersen, 18, 262, 268, 269
Los créditos de Carlota, 319
Los cuerpos perdidos, 323
Los dramas de las princesas, 324, 649
Los hijos de Kennedy, 319
Los niños perdidos, 171
Los Pazos de Ulloa, 315
Los siete pecados capitales, 314
Lulú, 314
Llueve en Barcelona, 167, 507
M, el vampiro de Düsseldorf, 163, 173
Macbeth, 95, 314, 319, 321, 438, 601, 603, 620, 621, 627, 628, 646, 664, 667, 673, 677, 689, 703
MacbethLadyMacbeth, 103, 109, 320
Madre Coraje y sus hijos, 313, 319
Madrid Laberinto XXI, 316, 540, 554
Mahabaratha, 260
Malinche, 318
Manes, 272
Mar i Cel, 321, 322, 435, 463, 469, 668, 674, 675, 676, 679, 696, 701, 704, 707
Marathon man, 181
Más ceniza, 318
Mátria, 321
Matrix, 16, 134, 135, 136, 244
Medea, 314, 319, 324
Mein Kapital, 323
MEMOrANDOM, 261

Metamorfosis, 17, 21, 104, 106, 116, 179, 205, 206, 207, 208, 212, 213, 219, 220,
 224, 225, 226, 321, 546, 707, 708
Mirada, 322
Misántropo, 321, 322, 422, 470, 675, 676, 677
Misteri d'Elx, 249
Mitad y Mitad, 323
Mnemosina 0, 317
Monstruoso, 163, 164
Morfología de la Soledad, 316, 407, 536, 537
 MTM, 18, 257, 258, 260, 271, 272, 273, 274, 275
 Muerte de un viajante, 15, 17, 21, 80, 83, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 150, 152, 166,
 205, 207, 208, 210, 211, 213, 216, 218, 221, 223, 234, 236, 245, 319, 506, 665
Mujeres desesperadas, 159, 178, 180
Münchhausen, 321, 442, 677
Music Hall, 324
Nacidos Culpables, 261, 315, 606, 623, 626
Naturaleza muerta en una cuneta, 322
Naumaquia, 321
 Nixon-Frost, 319
Nosotros, hijos de la guerra, 8, 12, 21, 105, 110, 143, 155, 180, 294, 298, 300,
 301, 391, 578
 Nubes y Constelaciones, 320
Nunca dije que era una niña buena, 318
Oficio de tinieblas, 323
Olas de tempestad, 254
Olvidar, 317
Panorama desde el puente, 325
 Paradero Desconocido, 319
Pequeña Miss Sunshine, 188
Pingüinas, 321, 676
Platonov, 313, 319, 636, 640
Play Strindberg, 320
Por amor al arte, 314
Punk Rock, 323, 653, 664
Rashomon, 159, 160
Rebeldías posibles, 318
REC, 163
Rey Lear, 313, 319, 635, 636, 640, 700, 704
Río negro, 318
Roberto Zucco, 103, 236, 320
Rojo reposado, 108, 584
Romeo y Julieta, 324, 635
Salomé, 313, 322
Salvia, 318
Sangre lunar, 166, 167, 247
Sé infiel y no mires con quién, 315
Sed de mal, 196, 197
Segunda piel, 314, 635

Selección Natural, 323
Sigue la tormenta, 323
Sobre algunas especies en extinción, 323
Sobre los acantilados de mármol, 272
Solaris, 324
Sonrisas y Lágrimas, 321
Splendid's, 103, 108
Tasio, 315
Testamento, 313
Thaïs, 322
The Bukowski Project, 319
The Cave, 256
The Civil Wars, 255
The knee plays from the Civil Wars, 261
The Live and Times of Joseph Stalin, 255
The Live of Sigmund Freud, 255
The story of a soldier, 261
Theatre no More, 316, 458, 539, 542, 543, 546, 547, 550, 551, 557
Three Tales, 256
Todos eran mis hijos, 325
Tráeme tu amor, 317
Tras la puerta, 188
Trilogía de la juventud, 318, 563
Troya, 156
Un día de furia, 245
Un Enemic del Poble, 322
Un enemigo del pueblo, 313, 319, 321, 640, 641, 651, 652, 653, 654, 658
Un momento dulce, 324
Un tranvía llamado deseo, 319, 325, 459, 542
Una mente maravillosa, 245
Una mujer bajo la lluvia, 314
Viaje a la Luna, 125
Wild, wild, Wilde, 323
Woyzeck, 313, 314, 315, 325, 604, 610, 620, 626, 638
XXX, 272
Yerma, 142, 313

10. ANEXOS

10. ANEXOS

Transcripción de las entrevistas.

10.1. Entrevista nº 1. Darío Facal.

Transcripción realizada el día 11 de diciembre de 2014

M: A ver, ¿está grabando? Está grabando, sí. Vale. Ponemos está grabando y está grabando.

E: Por si acaso, ¿no?

M: Sí, sí. Esta es la mía.

E: Esta es preciosa, ¿eh?

M: Sí, ya te digo que nos la ha dejado un compañero de sonido, que es un monstruo de sonido por cierto. Esta es más rudimentaria pero bueno...

E: Pero también hace su función.

M: La vamos a poner aquí. Esta graba en estéreo y todo. Sí, para los dos lados.

E: Bueno

M: Bien, bueno lo primero agradecerte tu participación en el trabajo para la tesis

E: Si sirve yo feliz.

M: Pues genial, me sirve y mucho seguro. Luego...informarte de que va a ser grabado, que ya lo sabéis, ya lo hemos dicho en ese sentido y que, como ya también te comenté que la investigación va sobre la influencia del audiovisual en el drama, ¿no? Y además no solo la influencia en la construcción del drama sino también en los componentes del drama (el personaje, el espacio y el tiempo, ¿no?) Sobre eso van a girar básicamente las preguntas. Eh... y si he acudido a ti (lo tengo que decir aquí para que conste en la transcripción) es porque eres un experto en el campo, ¿no? Has hecho obras de teatro...

E: Me vas a sacar los colores (risas)

M: No, no, no. Yo he hecho mis deberes, como quien dice. De hecho se me ha pasado traer el libro yo tengo un libro tuyo el de Kepler que se editó en... y lo estaba buscando para traérmelo para que me lo firmases también ¡hombre! Y...

E: Quedamos otro día

M: Y ya quedamos otro día. Eh... bueno, y como te decía se trata de una entrevista estructurada y vamos que es como una estatua, como una charla. Venga, la primera pregunta, ¿el teatro es tu actividad principal?

E: Sí

M: Y qué otras cosas (ya lo sé, ya me lo has comentado antes, pero para que conste) ¿a qué otro tipo de cosas, qué formación tienes, a qué otro tipo de cosas te has dedicado?

E: Formación, yo soy... yo estudié arte dramático en la Resal, estudié filología hispánica en la Autónoma, eh... hice... comencé el doctorado de filología que tuve que abandonar porque la compañía empezó a funcionar muy bien y me centré profesionalmente más en dirigir que en escribir mi tesis, por eso tengo esta especial tendencia a que cuando alguien está en proceso de investigación siempre quiero ayudarle porque me parece árido, duro y difícil, así que, y... y vamos yo no fui capaz de sacar adelante lo que fue, o sea terminar la tesis fue como imposible.

Y luego estudié en Estados Unidos, he estudiado en Francia, he estudiado en Estados Unidos, eh... estudié cine en Guayú, dirección de cine en la Union Univesity y luego en paralelo a la creación teatral ha sido la docencia, básicamente me he dedicado a la docencia desde hace...¿quince años?

M: Mucho tiempo. Eh...o sea, entiendo que te dedicas profesionalmente al teatro tu vida es el teatro, pero también tienes conocimientos de audiovisuales, también has estudiado cine o sea que no te pilla de lejos. Ahora, sobre tu obra teatral, ¿qué elementos comunes caracterizan tu trabajo y qué relevancia se le da en tu trabajo al audiovisual?

E: Yo cuando veo o pienso hacia atrás en mi obra, a mí me cuesta mucho y pienso que es lo que más caracteriza mi trabajo, me cuesta mucho ver una línea de conexión. Para mí precisamente, o sea, así como veo en otros directores unas señas de identidad o unos recursos más o menos brillantes que luego pues se van reutilizando permanentemente ¿no? como una especie de marca de estilo ¿no? esto que decía Hitchcock que cuando uno se plagia a sí mismo todo es ese estilo. Yo intento en la medida de lo posible o creo más en una dirección en la que cada texto merece su propia puesta en escena, y en ese sentido creo, aunque supongo que el que está fuera tiene más distancia de objetividad como para ver ¿no? para esta cosa, la tendencia de lo académico de crear como épocas, las vidas de los escritores o de los directores o... a mí me cuesta ver, me cuesta a veces, no siempre, pero me cuesta ver la relación entre las obras y siempre que me enfrente con un proyecto intento ser justo con la historia que tenemos que narrar, no imponer los recursos que ya manejo a todas las obras ¿no? volver a repetir lo que estilísticamente podría ser. Y el audiovisual de nuevo, el espacio que ocupa depende del proyecto. Hay proyectos donde el audiovisual ha sido determinante, fundamental o una pieza clave desde el primer momento, hay proyectos donde el audiovisual es inexistente porque me parece irrelevante, me parece que no va a aportar absolutamente nada. Entonces el audiovisual es un recurso más.

M: Y por ejemplo en Kepler, ¿cómo lo... qué motivó la decisión de utilizar el audiovisual?

E: Pues en Kepler, Kepler era una obra el intento de hacer una obra de ciencia ficción. O sea, partió todo de la idea de hacer una obra de ciencia ficción. Me divertía, nos divertía al equipo hacer una especie de película de serie B el escenario de ciencia ficción con naves espaciales, marcianos y etcétera. Y entonces el audiovisual era crucial y necesario para esa obra en concreto, nos parecía que era crucial ¿no? para ambientar para... y de hecho en cada obra donde he usado un audiovisual yo creo que el audiovisual se ha usado se ha instrumentalizado (que para mí esta es una palabra clave) de una forma radicalmente distinta. Entonces hay espectáculos en concreto en Kepler se hizo un uso del audiovisual que no he vuelto a hacer nunca y que...

M: Y en concreto qué uso, así en síntesis, en Kepler y en otras obras.

E: En síntesis, o sea, las obras mías donde más peso audiovi.... O sea, te puedo hacer casi un repaso. En “Morfología de la soledad” yo trabajé con una videocreadora y tres o cuatro días antes de estrenar la obra quitamos todos los videos y decidí que no había videos. Era la segunda obra la primera obra que yo dirigí estaba en casa y esperé a que llegara la lluvia. No tenía video porque era el año noven... dos mil y no teníamos dinero ni existían proyectores ni había las facilidades pero llevaba diapositivas. Entonces hicimos unas gráficas y en una

empresa que había en la época carísima. Me acuerdo que costaba como cinco mil pesetas cada diapositiva, te imprimían las imágenes de photoshop en un carrete de diapositivas. Una cosa preciosa. Entonces se proyectaban las diapositivas para hacer unos títulos de créditos al principio de la obra. Y eso era todo. Pero ya era como yo siento que es como una especie de conato inicial de uso muy primitivo. A parte era... claro lo bonito era que la diapositiva era totalmente negra y solo estaban como el título en blanco y luego los nombres de los actores, o sea, como un infra... un ya... nos gastábamos una fortuna en una infrautilización ¿no? de las posibilidades que era como no hacer nada más que la letra blanca ¿sabes? en una proyección negra. Pero bueno, a mí esa sutileza y esa delicadeza, de hecho era bastante llamativo, era algo que entonces se veía en teatros nacionales en todo caso. Yo de hecho quizá por ignorancia no lo había visto. En “Morfología de la soledad” intenté...yo se hicieron unas videoocreaciones con una videoocreadora alemana que acabó muy enfadada conmigo porque tres días antes de estrenar le dije que no iba a usar sus videos y...

M: Porque sentiste que no iba, ¿no?

E: Porque sentí que no sumaban nada a la obra. Eran unos videos maravillosos, preciosos, pero me parecía que...

M: Un contenido así de...

E: Un elemento decorativo que paraba el fluir de la obra y bueno, que no tenía ningún sentido meter por mucho trabajo que hubiese hecho y... y fue una decisión muy, muy difícil. Los videos en cuanto a calidad tenían sentido pero dramáticamente no sumaban nada, poéticamente no sumaban nada, conceptualmente no sumaban nada, de hecho eran un pegote ¿no? como para tener la obra para poner el audiovisual. Entonces esto... había un televisor en el escenario y los únicos audiovisuales que quedaron ya no eran... no tenían esa entidad. Era una película porno porque un actor se hacía una paja viendo una peli porno, unas imágenes unos zappings de una noticia...

M: Y se insertaba dentro de la diégesis, ¿no?

E: Estaba dentro de la diég... Bueno diégesis es un poco raro porque no había una ficción, no era una historia. Sólo que “Morfología de la soledad” como una especie de fragmentos poéticos eh...no había una narración ficticia por así decir. Se movía más en el territorio de la performance. Pero lo que no cabía era parar ese fluir de la acción escénica para de pronto hacer una videoocreación poética donde llovía hacia arriba y el café en vez de caer dentro de la taza salía Como una especie como de divagación poética que a mí me parecía que no iba en el sentido del resto de... Y eso estaba todo en un televisor. Pero yo no considero que esas imágenes que se usaban en “Morfología de la soledad” fuesen un uso del audiovisual, simplemente, no sé, su instrumentalización era otra. Luego hicimos que lo expolitic fuese como la puta ida de olla de lo audiovisual. Había ocho televisores colgados y era una instalación. El público estaba dentro de una instalación, no estaba en un patio de butacas sino que se movía por el escenario. En el escenario había ocho televisores y altavoces repartidos por toda la instalación donde había colgados de una parrilla había un montón de elementos de consumo, y en los televisores había publicidad, horas de publicidad, zapping continuo donde habíamos roto la relación entre lo que se veía en un televisor se oía por un altavoz que estaba en el otro lado, con lo cual tú estabas viendo un televisor y escuchando los jingles de otra publicidad que quizás se estaba viendo

por otro sitio y todo esto metido en una caja escénica donde había una proyección gigante del tamaño de una embocadura que a su vez era otra sucesión de publicidades gigante en la embocadura del escenario. Esto era como una especie... Entonces el público estaba metido en una especie como de...

M: De audiovisual

E: De audiovisual enorme, publicidad y estímulos publicitarios de todo tipo rodeado a su vez de objetos de consumo con sus marcas y tal, porque la obra era como una especie de performance que sucedía dentro de una instalación y trataba sobre la sociedad de consumo. Luego de ahí, no sé si, a mí me cuesta como recordar la cronología de mis obras

M: Sí, básicamente.

E: Luego de ahí pasamos a hacer, no sé si lo siguiente o ya después, hicimos "Camino de Wolokolamsk", que era que es un texto de Heiner Müller, que nunca se había montado entero. Son cinco monólogos. Siempre se montaban los primeros dos monólogos que son más obvios y evidentes porque tienen una historia muy clara de un soldado en el frente ruso. Pero en el fondo aislar esos dos monólogos sobre el problema de un desertor en el frente ruso, es desproveer a la obra de todo su sentido. Porque en realidad la obra con sus cinco monólogos es una historia del comunismo, ¿no? y de la que va desde la guerra... desde la batalla creo que es de Leningrado en la Segunda Guerra Mundial hasta la Primavera de Praga y... entonces ese viaje en los monólogos nos parecía importante o interesante utilizar lo audiovisual. Entonces como era un monólogo, como eran monólogos estaba tratado como una especie de *spoken Word* de poema gigante con un actor, con música, una especie de concierto punk, pero todo sucedía encima de una pantalla gigante que estaba en el suelo. Entonces la proyección...

M: ¿Era desde arriba?

E: La proyección era desde arriba, entonces el actor estaba encima de toda la historia del comunismo de una hora y cuarto de videos

M: Y también se proyectaba sobre el cuerpo del actor

E: Sí pero para evitar eso, que era inevitable, para evitarlo en la medida de lo posible el actor iba vestido de negro, o sea, de oscuro.

M: Ah, vale.

E: Pero lo importante era que toda la... el flujo poético del texto de Müller iba sucediendo encima de la historia del comunismo, porque Müller básicamente lo que hace es cagarse en el comunismo destrozando toda la visión cliché de los estados socialistas. Y bueno, es un discurso muy poco...bueno muy poco cliché, un poco confuso por momentos a favor, por momentos en contra, complicados, relaciones generacionales entre padres e hijos que no se entienden, que no entienden igual el comunismo. Un poco pues la visión de un hombre que creció en esa realidad.

M: Con la proyección desde arriba, con tal... con una pantalla impresionante...

E: La pantalla tenía seis por seis, bueno, lo equivalente a seis metros por cuatro cincuenta o cinco proyectado desde el techo, y el público ve, al estar en...esto se hizo en la Pradillo, en la Mirador, en León, en diferentes salas, pero siempre con un graderío donde el público experimentaba el monólogo dentro de esta historia audiovisual del comunismo ¿no? que hicimos. Eh...Y...

M: Kepler que es en la que... (no se entiende 14:30)

E: De ahí pasamos a Kepler. Pasamos a Kepler. En Kepler empezamos a... en Kepler por eso digo se hizo un uso una instrumentalización muy distinta porque (tose) imágenes eran o más poéticas en plan el viaje espacial con la estrellas... imágenes más oníricas

M: Hmhm, espacio (no se entiende 14:52) onírico y tal ¿no?

E: Sí, pero no ilustrando el viaje, o sea, no imágenes literales de él está viajando en el espacio y pasan las estrellas ¿no? Va viajando en el espacio y de pronto imágenes muy bueno muy lí... muy inspiradas en lo que pudiera ser la poética de Kubrick o de Tarkovski. ¿Sabes? En un sentido mucho más lírico de las imágenes. Y luego combinado con imágenes muy decorativas en el sentido de ilustrar... él va caminando por un desierto y de fondo hay un desierto ¿no? Es la forma más obvia y...

M: Escenográfica, ¿no?

E: Escenográfica de usar efectivamente, de usar la proyección. A mí es la que menos me interesa pero precisamente me parecía que en esta obra era parte de su cutrez. Entonces generar esa cutrez para muchos sorprendentemente para gran parte del público es como la forma más evidente dice: ¡Ah! Qué... había un... y tú estás pensando no: era un chiste. Era un chiste del uso penoso de cómo usar de la peor forma posible una proyección. Eh... en fin, porque es al final, porque al final ese uso es un uso muy... bueno yo diría es un uso económico. Es decir, en vez de hacer un telón pintado como del siglo pasado pues lo bueno es que una proyección es más barato.

M: Ahora es más barata, claro.

E: Pero el uso que estás haciendo es el más penoso que existe que es hacer teatro del siglo XIX con telones pintados. Y bueno, pero vamos, iba combinando eso con otro tipo de imágenes y sobre todo con algo que ahí usamos por primera vez que era la gráfica. O sea, un trabajo como gráfico de letras, números... luego también se usaba mucho eso integrado con cámaras en directo o sea que la...

M: Sí, con edición en directo también.

E: Edición en directo, cámaras en directo porque había un momento que luchaba como un robot, entonces el robot estaba en escena y se manejaba con un mando a distancia y había una cámara que al proyectarlo en la pantalla gigante de detrás pues... dimensionaba ese robot. Entonces él se peleaba con la proyección. Bueno, en fin, luego podemos hablar de más cosas pero... luego hicimos "Theatre no more". En "Theatre no more" también había una pantalla muy grande al fondo. Y "Theatre no more" también había mucha proyección pero la proyección para mí ahí, o sea para mí después de "Kepler", por eso te digo que no sé si te va a gustar todo lo que te cuente, pero para mí después de Kep...

M: No se trata de que me guste o no me guste

E: No, pero para mí después de "Kepler" me doy cuenta que la proyección, el uso de la proyección es bastante pueril e innecesario y ¿sabes? yo no había trabajado mucho en los primeros años con experimentando con imagen en el escenario y... y de pronto desde "Kepler" yo creo que no he vuelto o sea sí he vuelto a usar audiovisuales pero en un sentido muy contrario. Por ejemplo en "Theatre no more" había proyección pero todo eran fotografías y se proyectaban, ¿no? "Theatre no more" es una especie de documental eh...

M: Era imagen fija, ¿no?

E: Sí, siempre se proyectaban fotos, fotografías. Era como el flujo de las fotografías. Luego he vuelto a usar proyecciones y siempre con un sentido gráfico más como de meter títulos. Porque el gran uso de la proyección en escenario no es la proyección en sí, es dónde proyectes. Entonces el problema es que en el momento en el que pones una pantalla en un escenario hay que usar esa pantalla. Cuando no tiene proyección no deja de ser una pantalla corpórea. Entonces en “Kepler” hubo mucho tiempo en el que se estaba proyectando pues ese desierto pero... no literal y escenográfico que hablábamos, ¿no? se estaban proyectando porque no hubiese una pantalla blanca de siete metros por cuatro vacía porque no puedes dejar semejante...

M: Pesa mucho, ¿no?

E: O sea, plásticamente, claro, plásticamente eso tiene un peso escénico que no está proyectando. También es un significado. Y entonces te obliga a generar o a gestar todo un tiempo de proyección que es residual que al final

M: Para justificar la pantalla, ¿no?

E: Para justificar la pantalla que te hace falta en otros momentos. Que en otros momentos puede ser brillante lo que sucede en el uso de ese audiovisual. Y yo creo que en “Kepler” había momentos, o sea, creo que había momentos con la proyección que eran cruciales y poderosos a nivel dramáticos, pero claro, para tener esos momentos y justificar esos momentos había que darle un uso a esa pantalla durante una hora y media. Y había otros momentos en los que era simplemente pues bueno, tenemos esta mierda gigante en el escenario vamos a intentar...

M: Hacer algo con ella

E: Claro, es inevitable ¿no? Y luego el uso de la pantalla como titulares, o sea, por ejemplo en “La vida imaginaria de Bonnie & Clyde” pasaba lo mismo. Entonces lo que hicimos fue usarla solo para poner títulos.

M: Títulos te refieres a créditos, ¿no?

E: No solo créditos sino titular las escenas...

M: Ah, ok

E: Hacer mmm... o sea, hacer composiciones plásticas a través de nombres, ¿sabes? Y lo que se estaba proyectando

M: En lenguaje escrito, ¿no?

E: Sí, en lenguaje escrito y poner un...un título y en...y en Madrid Laberinto XXI también proyectábamos en el suelo. Ahí la resolución fue distinta. En vez de poner una pantalla blanca hicimos un suelo con planos de Madrid que escenográficamente funcionaba per se, no necesitaba la proyección y proyectábamos letras. Entonces el contraste entre letras blancas con fondo negro y volvíamos un poco a... estaba en casa, fíjate en esas diapositivas, claro, hacía que aunque el suelo fuese de color y tal, al estar muy contrastado funcionara. Entonces las letras entraban en el suelo, producían un título, un título que colisionaba con lo que el espectador estaba viendo y el título desaparecía. Y aunque no estuvieses proyectando escenográficamente seguía funcionando el escenario, ¿no? Es un paso en el que ya la pantalla no es una condición *sine qua non* en escena sino que más bien la proyección se va adaptando un poco al espacio.

M: Que cuando no hace falta que como que se funde.

E: Desaparece.

M: Desaparece

E: Se amplía el título y decía yo que sé... “el presente es importante porque evita tu ausencia” Eran como micropoemas. Iban entrando y van pues... de alguna manera alimentando lo que la escena el espectador iba viendo, ¿no? Pero al desaparecer no deja un residuo, no había una pantalla ahí...

M: Entiendo. Oye, ahí lo que decías antes de...de lo del...de que quisiste hacer la tesis y tal. ¿Has elaborado algún tipo de reflexión teórica sobre el uso de audiovisual en el teatro? ¿Sobre el teatro?

E: [Yo, yo, yo...

M: [No digo pública o sino digo...

E: O sea, yo tengo tendencia a esto porque yo he leído a Butts, a Grimal, semiótica... Me interesa mucho la parte teórica. Cada vez menos, o sea, yo tuve una época de diez años en el que me he lo leído todo. Me fascina toda la parte de reflexión teórica. Me parece esencial para crear lamento realmente en este país, la gente... es decir, es difícil hablar con gente a un nivel muy abstracto, ¿no? Sobre todo con gente que se dedica a la creación. Me parece que la reflexión intuitiva es muy importante pero que bueno, su dimensión intelectual también abre muchísimas puertas y de pronto (chasquido) a mí, yo siempre que he leído esto siempre ha sido como una revelación a nivel creativo. Quizá por eso nunca pude hacer la tesis porque me interesaba más [el hecho

M: [Ponerlo en práctica

E: Sí. Me interesaba más la cosa de... ¡huy!, no sé si lo entendido bien pero me da igual se me ha ocurrido una cosa, que luego a lo mejor no tenía nada que ver. Bueno, y de hecho no tenía nada que ver. O sea, simplemente estabas leyendo sobre... no sé, cualquier cosa, y de pronto se te ocurre que... Entonces... eh... Pero no... o sea, nunca sobre mi trabajo nunca me he metido en el berenjenal de intentar teorizarlo porque me parece irr... o sea, para mí [irrelevante

M: [para ti como creador, ¿no? crear y punto

E: Al contrario, lo último que quiero es enclaustrarme en mi propia eh...no, yo creo que la creación es algo muy intuitivo, y por otro lado creo que la... la formación intelectual puede ser...es muy enriquecedora. Pero no... me cuesta, me costaría imaginarme teorizando sobre mi trabajo o sea, es algo que...porque me parece que enclaustra y cierra, y creo que eso es lo que te decía al principio, creo que hay gente que ¿sabes? se le ve sus señas de identidad porque tiene sus dos o tres ideas que va usando recurrentemente. Y creo que cuando teorizas sobre tu propio trabajo puede pasar eso. El hecho de decir: ¡Ah!... el uso de la...

M: Como que te encorsetas, ¿no?

E: Tú mismo te quedas como...

M: Te quedas así

E: Y yo prefiero como confiar en... lo que te intentaba decir es, nosotros, yo siempre parto de que el audiovisual podría estar. Por ejemplo, la última producción “Amistades peligrosas” nosotros partíamos de la idea de proyectar. Siempre parto de la idea de proyectar igual que parto de la idea de que un actor hable sobre el escenario. Si de pronto no necesita hablar pues ya se lo quitaremos. Pero la idea es cómo vamos a poner todo lo que podemos

M: Es un elemento más que se puede usar o no usar, ¿no?

E: Claro, claro. Pero la idea de entrada planteemos que sí. Y luego ya según cómo avance esto veremos que es innecesario.

M: Oye, y ¿qué ventajas (creo que lo has apuntado antes ¿no?) qué ventajas o inconvenientes encuentras en el uso del audiovisual en la puesta en escena?

E: Pues creo que cuando lo veo ¿sabes? cuando en mis obras o en las obras de los demás me parece que muchas veces, o sea, me parece que muchas veces lo que se proyecta es innecesario. Entonces, si yo siento que lo que voy a proyectar es innecesario lo voy a sacrificar. Me parece que...

M: ¿Es como redundante a veces?

E: Sí, como redundante o como que no...

M: Es una de las desventajas, ¿no?

E: Muchas veces creo que un uso muy ingenuo de los audiovisuales que se ve lamentablemente a menudo ¿no? Porque hay gente como que ya... como... supongo también cuando yo empezaba era una cosa como de parecer moderno como de... y es cierto que en aquel entonces no es que sea hace mucho, pero bueno empezaba a haber unos proyectores asumibles de precio ¿sabes? empezaba como... con lo cual bueno, era usar algo que realmente era a nivel producción privada y compañía pequeña pues era algo bueno.

M: Entonces eran como unas ventajas económicas ¿no? es decir, no salía mal de precio, salía barato, las producciones se podían hacer...

E: Se podía empezar a hacer. Se podía empezar a hacer. Pero, pero claro, eh... cinco años antes no se podía empezar a hacer, con lo cual hacerlo ya era como un momento como en el que proyectar era casi una experimentación obligada. Siento que muchas de las proyecciones que yo veo pues si no estuvieran no añadirían nada. Creo que hay una cosa como ingenua en el que cuando proyectas mucha gente lo que hace, y yo intentaría no hacer, es literalizar, es decir, creo que el teatro a su diferencia del cine en el sentido de la literalidad de la imagen. Es decir, en el cine tú esperas ver literalmente aquello que... aquello que...que representas. Es decir, si vamos a representar un accidente de coche literalmente he de ver cómo un coche se golpea contra algo. Sin embargo en teatro el propio lenguaje teatral lo que evita precisamente o debe evitar es esa literalidad, porque sin...

M: Ese realismo eh... [del cine, ¿no?

E: [Yo no lo quiero llamar realismo porque... no lo quiero llamar realismo porque me parece más clara la idea de literalidad que la de realismo. Porque en el teatro puede haber realismo y no necesariamente tiene por qué ser literal. Es decir, podemos hacer un Williams que es realista sin necesidad de representar toda la casa con todos sus elementos. Se puede hacer en un espacio vacío y sin embargo sigue siendo teatro realista. ¿Me explico?

M: Sí, sí, perfectamente.

E: Pero bueno, personalmente creo que el teatro que tiende a la literalidad es un teatro que quiere competir en desigualdad de condiciones con el cine. Me parece absurdo intentar hacer “Un tranvía llamado deseo” montando un decorado de una casa completo. No sé, el teatro se puede mover en otras poéticas. O yo siento que...

M: Y sobre todo en el uso del audiovisual supongo que también habría que evitar la literalidad en muchos momentos, ¿no? A lo mejor es una cuestión de cuando sea en directo ¿no?

E: Claro. Creo que las proyecciones tienden, tienden, o si se usan de una forma poco reflexionada a generar una literalidad que, no digo que no pueda ser, pero que a veces no funciona. De hecho nosotros en “Theatre no more” la idea

“Theatre no more” era un documental sobre un... sobre la obra “Theatre no more” que el público estaba viendo sobre cómo la obra se había hecho. Era una obra recursiva donde todo el rato estábamos hablando. Entonces nosotros durante el proceso de ensayos fotografiamos el proceso de ensayos para luego mostrar, entonces bueno había un humor... un metahumor que a mí me divertía, que era hacíamos algo en el escenario y de pronto le decíamos al público. Pero luego decidimos que esto no iba a estar en la obra ¿no? Y entonces la obra era contar lo...

M: Sí, la puesta en escena digamos, ¿no?

E: Entonces, la literalidad de esas fotografías sí tenía un sentido. O sea, producía una colisión eh... yo sentía que producía una colisión entre, o sea, por un lado le daba credibilidad al falso documental que el público estaba viendo (o falso en algunas cosas) eh... por otro lado había una parte de la obra donde hablábamos de contenido político. Es decir, el teatro... claro decíamos no es lo mismo decir que hay hambre en África o que hay hambre en el mundo, eso no es lo mismo que coger a un niño, ir a África, coger un niño desnutrido, traerle aquí y ponérselo en el escenario. No es lo mismo. Pero cómo vamos a ir a África coger un niño desnutrido y no darle de comer para que vosotros os comprometáis con el hambre ¿no? Entonces está la gran problemática para mí del teatro ¿no? en el que a veces muchas veces nos encerramos en nuestro propio discurso progresista que nos sentimos muy bien por decir cosas bonitas pero que en el fondo somos unos burgueses haciendo bueno, lanzando discursos que nos hacen sentir bien.

M: Claro.

E: Esto, claro, proyectando unas imágenes de Auschwitz, unas imágenes de niños... y claro entonces hablábamos: no es lo mismo decirlo que ver esta foto. Pero es que esta foto tampoco es nada. A vosotros os va a dar igual. Si yo traigo al niño y lo pongo aquí, pero si le traigo entonces ¿qué somos? ¿Si yo le traigo y no le doy de comer y no le visto para montarle en el escenario soy un explotador porque no le pago por subirse al escenario? Entonces, todas estas paradojas, bueno, la obra era una obra sobre sí misma, ¿no? sobre la recursividad. Volvemos otra vez a la teoría ¿no? Cómo la teoría te puede disparar. De hecho es una obra que a mí se me ocurrió, bueno, partió de leer el libro este de... “Gödel, Escher, Bach”. Un libro que se llama “Gödel, Escher, Bach”. ¿No lo conoces? Es un libro muy bastante interesante. Es sobre bueno, sobre Gödel, sobre el teorema de Gödel el matemático, Escher el pintor y Bach el músico. Es un libro bastante interesante sobre el pensamiento y tal. Pero bueno, hablando de tal te pones a leer teoría y se te dispara y entonces el libro no lo terminas nunca, eso es lo que me pasa a menudo y te pones a...

M: (risas)

E: Pero bueno, el caso de la recursividad para mí no es sólo el ejercicio del estilo de la recursividad sino el hecho de hablar de la paradoja del teatro. El teatro tiene esa paradoja que es lo literal siempre va a ser falso, porque es inevitablemente falso. Su estatus, el estatus natural del teatro es el hecho de que yo estoy aquí y estoy y te puedo hablar, y tú estás ahí y estás

M: Sí, se comparte tiempo y espacio.

E: Claro, compartimos tiempo y espacio, con lo cual ¿qué necesidad hay de crear una ficción cerrada? Para mí es la gran pregunta. Es por qué trabajas sobre una

ficción cerrada donde yo, o un actor, es Kowalski supuestamente en un piso de Nueva York o de Nueva Orleans ¿no? creo que es en Nueva Orleans...

M: Es en Orleans.

E: Y ¿Sabes? Y no le veo el sentido a esa ficción cerrada. Y ya no le veo el sentido si intentamos que esa ficción cerrada sea literal.

M: Sí, en el sentido que tú comentabas. Oye, y antes también lo apuntabas ¿no? ¿Tú en qué medida crees que modifica la puesta en escena el uso del audiovisual? ¿Cómo lo modifica? (si lo modifica)

E: A veces lo modifica y a veces no. O sea, a veces si es decorativo a mí no me interesa.

M: Escenográfico que decíamos antes. No modifica absolutamente nada. ¿Cuándo crees que lo modifica? ¿En qué medida? O ¿de qué manera?

E: Pues en la medida en que dispare los signi... dispare significados de alguna manera. Significados o... a lo mejor no significados muy en términos semánticos sino a nivel de experiencia poética. ¡Ah!, otro uso del audiovisual que hicimos en otra obra era... era "Historia de amor: últimos capítulos" de Lagarce. Eh... que te puedo incluso regalar un DVD. Nosotros al final de la obra le regalamos un DVD al público (se aleja)

M: Luego lo buscas si quieres, no te preocupes.

E: Lo acabo de encontrar.

M: Ah que lo tienes ahí.

E: (vuelve) Entonces le regalábamos al público, esta era la obra ¿no? Esta era la obra. Entonces le regalábamos al público el libreto entero (ruido de hojas) con todas las notas. Lo que hicimos fue una especie de palimpsesto. Volvemos otra vez a Greimas, ¿vale? Otro ejemplo de estar leyendo a Greimas y decir: ¡oh! ¡Bah!... ¡que le den por culo a Greimas ya!

M: (risas)

E: Entonces este era un texto de Jean-Luc Lagarce, de un autor francés. No hay un puto dios que entienda de qué va la obra. Tú la lees y... entonces lo que hice fue eh... para empezar con los actores cogimos, o sea, les dimos un libreto a los actores entonces iban como tomando sus notas de autores ahí al lado, yo iba tomando mis notas de director ahí al lado. Y luego le dimos el libreto a un montón de gente (a actores, a escritores, gente que conocíamos). Para que leyeran la obra y nos contaran lo que opinaban sobre la obra. Entonces hicimos... esto es un palimpsesto donde cogimos todos, o sea lo que hicimos fue juntar todas las notas de...

M: en el mismo...

E: [sí, de todo el mundo. De los actores, de... más, etc. ¿No? Hay cosas que tal... entonces está todo mezclado. Es ilegible porque son las notas de todo el mundo mezcladas. Y luego hicimos las entrevistas de los... a los escritores, y a... bueno, escritores, músicos, directores, gente científica, gente que era cercana a nosotros. Y se tomó la molestia de leerse la obra para luego intentar explicar cómo... lo que ellos pensaban sobre la obra. Y luego en, en... durante la obra, la obra eran cuatro sillas y los actores con el texto en la mano diciendo el texto palabra por palabra. Pero claro el texto es sobre gente que ha escrito un texto. Entonces en el texto están hablando sobre un supuesto texto. Entonces el público era, el público lo que percibía era que no estábamos haciendo la obra. El público percibía que estábamos hablando sobre la obra, cuando en realidad se estaba haciendo la obra

palabra por palabra. Que eso lo descubría el público solo al final cuando se le daba esto. Entonces miraban y empezaban a decir: “¡Ostias! Es el...”.

M: Qué bueno.

E: Y luego abrimos un blog donde la gente podía leerse el texto y seguir hablando ¿no? y continuar el palimpsesto hablando de la obra, del texto, o de la obra que habían visto. Entonces la idea que esta historia de *amor.blogspot.es*, ¿no? que es donde ellos podían...

M: [hacer ahí...

E: [continuar con el palimpsesto reflexionando sobre el texto. Y en mitad de la proyección, en mitad de la obra se bajaba una pantalla gigante motorizada, porque el teatro lo tenía (risas) y entonces para que no estuviese este elemento hacía así (simula el ruido) bajaba una pantalla monstruosa de catorce metros por tal, y ahí se proyectaba una mierdecita enana, ¿no? y ahí se ponía un pequeño... un pequeño montaje muy divertido. La gente poniendo cara de circunstancia a la hora de intentar explicar el texto. Y luego al público se le daba el DVD donde ellos podían ver desde ensayos, reflexiones nuestras mientras ensayábamos, las entrevistas completas con todo el mundo hablando de tal, y una invitación a que escribieran después de leer el texto y tal. Y esto era...

M: Qué bueno muchas gracias.

E: Otro uso completamente distinto del audiovisual.

M: Totalmente. Oye, esto creo que si no lo apuntabas decías: “luego lo vamos a hablar”. Pero a lo mejor querías hablar de esto, ¿cómo valoras las puestas en escena que utilizan el audiovisual en España? Las que tú has visto de otros compañeros tuyos. ¿Cómo se utilizan? ¿Cómo crees que es esto? ¿Cómo lo valoras?

E: No recuerdo ninguna.

M: (risas) ¡Qué bueno!

E: No sé, ahora mismo no soy como capaz de recordar ningún uso del audiovisual.

M: Antes me decías: “normalmente se utilizan en plan pues eso, ponerle un espacio y tal...”

E: Es la sensación con la que me he quedado. Pero ¿sabes?, tampoco voy, o sea, no tengo ningún creador que diga: “¡ostia, me encanta cómo usa el audiovisual!” O sea, por ejemplo, así cosas que me vienen. Rodrigo García en el, en el..., o sea, en general él no usa mucho el audiovisual pero cuando hace uso, o sea, cuando lo ha hecho me parece que tiene gracia, o sea, sentido. Por ejemplo, la caída en paracaídas en Gólgota Picnic me parece que tiene mucho sentido con la idea de ángeles. O sea, me parece que dispara una dimensión poética hiper formativa donde el audiovisual trae una acción que escénicamente es imposible de hacer pero que están haciendo los actores y que al mismo tiempo tiene resonancias poéticas con lo que se está contando, y al mismo tiempo es el registro de una performance que han hecho los actores. Para mí eso tiene un sentido. Tiene un sentido como por qué proyecto. Y me parece que Rodrigo en ese sentido bueno, es un creador que me parece que tiene una reflexión profunda a muchísimos niveles. He visto otras cosas, o sea, ahora [me he quedado

M: [sí, no hace falta nombrar a directores concretos, digo en general. Si quieres nombrarlas las puedes nombrar, no hay problema.

E: Bueno, no se lo vas a decir tú ¿no?

M: No, no. Yo no digo nada (risas)

E: No, pero me acuerdo yo qué sé de obr... bueno, te hablo de Rodrigo porque puedo hablar a favor y bien

M: Sí

E: Y me parece...

M: No, por ejemplo en el Centro Dramático Nacional, en etapa de Vera, incluso producciones del propio Vera incluían el audiovisual (38:41) o también de La Fura, que también tuvieron en lo del secuestro, lo de esto del secuestro...

E: Sí, lo del Boris Gudonov.

M: El Godunov, Metamorfosis...

E: Para mí eso es ingenuo. El recuerdo que tengo del Boris Godunov es como... ¿somos tontos o qué? O sea, la sensación es decir, estamos en un zulo para hacerte creer algo que no hay nadie que se crea... ya es de una ingenuidad como que han secuestrado a alguien y hay alguien en una zona del teatro. Saber que esto no es Moscú, ¿sabes?

M: Sí, otro espacio, ¿no?

E: ¿Sabes? (*risas*) Esto no es Moscú, aquí nadie ha tomado el té. O sea que el juego me parece que no tiene la ironía como para ser divertido. Lo que pretenden realmente es como violentarte, pero violentarte con algo que no va a pasar. O sea, es que no te pueden violentar con eso. No es... no sé si me explico.

M: Sí, que el espectador no se sumerge ¿no? en ese espacio.

E: No sé, a lo mejor mi abuela ¿sabes? se escandaliza. Pero al final estás viendo (*risas*) como algo que están intentando que pase por verdadero ¿sabes?

M: El propio Mario Gas en el Teatro Español hizo una la de... eh... “El comerciante” iba a decir, joder si es que los títulos... la de Arthur Miller.

E: Sí, la de “Más de un viajante”

M: “Más de un viajante”

E: Me encantó ese montaje. No recuerdo las proyecciones. No las recuerdo.

M: Había como tres pantallas como si fuesen carteles publicitarios

E: Tienes razón. No recuerdo las proyecciones. Recuerdo, ahora que lo dices, que estaba bien como la segmentación de la... pero no recu... o sea, supongo que me parecerá intrascendente. Como me pareció o sea, que no me debió molestar ni a favor ni en contra. O sea que un uso decorativo. Aquel montaje era bastante... a mí me pareció extraordinario. O sea, es un texto difícil y muy difícil de... ¿sabes? y yo lo disfruté. Porque a mí me cuesta, ¿eh? disfrutar. O sea soy como...

M: Analítico, ¿no?

E: Sí, me cuesta como realmente ver algo que diga... ¡buah! Qué cosa más exquisita, ¿no? Me cuesta. Y recuerdo aquel montaje pero no recuerdo las proyecciones. Y en los montajes de Vera tampoco recuerdo las proyecciones. O sea... lo cual puede ser a favor o en contra. Es decir, o bien porque es una cosa de... secundaria y decorativa y... pero tampoco molesta, ¿sabes? o...

M: Sí.

E: Pero tampoco es esto de Rodrigo García donde, cuando proyecta los recuerdos. También recuerdo de Rodrigo García unas proyecciones donde iban con unas camisetas e iban como a espacios públicos con unas camisetas y como había imágenes, ¿no? de la gente reaccionando que iba con las camisetas. Eh... que puede ser un poco traer al escenario. Bueno, en "Theatre no more" el actor salía con la cámara de video al... teníamos un cable de cien metros y se iba a la calle

con la cámara de video para que el público viese la ciudad, ¿no? los coches pasando y tal. Que la idea de proyectar, de traer, ¿no? Y era bonito la idea del tiempo real

M: En tiempo real a través del espacio de fuera a adentro, ¿no?

E: Claro, sobre todo metido dentro de un discurso que era hasta dónde nos permite el teatro llegar a la realidad. Que eran gestos reflexivos en “Theatre no more”. Entonces volvía y decía: bueno, nos deja hasta donde llegue el cable. Y era ese momento y esa cosa como de estar dentro del teatro y estar sintiendo lo que pasaba fuera. Simplemente era una imagen contemplativa de, bueno, una señora que pasa, un coche, tal... esta gente que habla y se oye lo que hablan. Poco más. No era más que eso. Pero tenía, pero cuando la Fura lo hace, hace eso intentándote hacer creer que ahí hay como... en el palco cuatro están amenazando a una chica y la están gritando pues es cuando...perdón...o sea, no sé... ¿qué quieres que te diga?

M: [Oye,

E: [Sí, es estas cosas que a mí me parecen muy divertidas. Es como en la tele, ¿no? El último superviviente. Esta mañana estaba desayunando y ves al tío: “No, voy a subir a coger unas bayas”. Y yo siempre, siempre me pregunto: Sí, lo que él hace es una putada, y sube y coge las bayas. Pero es que lo que hace el cámara que sube al lado, ¿sabes? que el público, ¿no? El truco este de magia del mago, el mago ahora que hace trucos de magia en un espec... en una... ¿sabes? y de pronto se mete en una caja y aparece en Japón. ¿Sabes? Y me lo cuentan el otro día y ya lo miro y me pregunto, le digo ¿no? a un alumno mío me habla: “No, ¡un truco de la hostia! ¡Porque se metió y aparecía en Japón!” Y yo lo miré y le dije: “Jo, lo sorprendente no es que él viaje a Japón. ¡Lo sorprendente es que viaje con un cámara!”

(Risas)

M: (risas)

E: Pero es impresionante cómo la gente se olvida de que hay un cámara llevando una cámara. Me sorprende que lo del último superviviente lo vea alguien. Porque es como ese tío no está solo. Lleva por lo menos a uno a su lado grabándole todo el rato ¿no? Y está como el juego de estoy solo pero hablo a cámara. No sé, muy...

M: Sí. La gente suspende el rollo crítico, ¿no? Como de...

E: Sí, sí. Es como...

M: Evitan...

E: Sí, el pensar que ahí hay un cámara. Y que está ahí Michael con la cámara y que si pasa algo este hombre no corre peligro, ¿no? Que hacen el fuego y probablemente llegue un coche de producción, les lleve unas mantas y (risas)

M: Sí, por si acaso. Oye y ¿en qué fase [del...?

E: [Lo cual no le quita mérito. Pero quiero decir, pero... coño, si me lo enseñaras pensaría que no tiene, que no te falta mérito y encima me parecería honesto

M: Claro. Enséñame a un cámara grabando mientras te graban, sí.

E: Claro.

M: Oye, ¿en qué fase del trabajo se decide, o por lo menos decides tú en tus producciones, incorporar el audiovisual? Es decir, cuando estás escribiendo el texto si lo escribes, o el de Müller que decías antes. ¿Lo decides, o luego en la dramaturgia decides vamos a hacer tal?

E: [Es...

M: [¿O ya en la puesta en escena mientras estás con los actores?

E: Es poco, o sea, yo soy muy poco, yo soy muy caótico. No lo sé. No te sabría responder. Yo parto de que se va a utilizar porque es un recurso más. Igual que parto de que la obra se puede suceder en todo el patio de butacas, ¿sabes? o en... o sea

M: Sí, que te puede venir en cualquier momento, ¿no? [Es decir...

E: [Sí

M: Lo decías antes, ¿no? Es un recurso que tienes ahí como otro, como un actor en un momento dado

E: Sí, como encender unos focos

M: Encender unos focos, la iluminación o cualquier objeto, ¿no?

E: Usar música. Entonces yo parto de tenerlo como herramienta siempre. UY luego, ¿en qué momento se desarrolla? No lo sé. O sea, ¿en qué momento se destierra? Puf... No lo sé. A veces muy pronto. A veces dices uf... no. A veces te das cuenta de que no tiene sentido. A veces te das cuenta muy rápido. A veces te das cuenta muy tarde. A veces te das cuenta cuatro días antes de estrenar. A veces desde el principio ya tienes clara una idea que porque... no sé, porque crees que le puede sumar algo al proyecto o bien porque le da una dimensión, ¿no? Por ejemplo, te pongo un ejemplo muy no sé... muy también muy tonto, que no pretendo poner en el currículum o sea que no nombres la obra en sí, pero hace dos días estrené una cosita que me encargaron que es “Yo me bajo en la próxima y usted” de Marsillach, cosa una cosa como completamente anti yo, que no tiene nada que ver que no hago para mí, para mi compañía, sino una productora externa. Y yo desde el principio sabía que había que proyectar unas imágenes, o sea que iba a poner, como son flashbacks, no sé si conoces la obra, son flashbacks y tal, pues que los años y o sea, quería utilizar gráficamente los años para que no pareciera una comedieta de Pajares y Esteso (*risas*). Entonces salían los años en los que sucedía cada uno de los flashbacks y salían imágenes de Franco y de Arias Navarro.

M: De la época, ¿no?

E: De la época. Porque es cierto que en la obra, o sea, dentro de que es una comedia sin mucha más pretensión que hablar de la liberación sexual hay mucho referente a la época a la...

M: De contextualizar el tiempo, ¿no?

E: Claro, y al ver a Franco y verlo, ¿no? Y luego verlo o sea, hay algo entre decirlo y verlo que es diferente, sobre todo cuando hablas de nuestro pasado que es espeluznante. Te coges el documental de la transición y yo no puedo entender o sea, es muy duro de ver. Entonces, hay algo para mi generación que ver eso yo veía el documental ese de la transición y pensaba o sea, ¿realmente mi padre encendía la tele y veía esto y no se le ponían los pelos de punta? Esos señores como no sé, como (*risas*) raros vestidos de conde Drácula haciendo cosas raras

M: Ya, entiendo

E: ¿Eh? Y todo como militarizado. Entonces bueno, la... yo ya sabía desde el principio que se iba a montar esto aquella época y tal. A mí lo que mi sensibilidad conectaba era ver a Franco y ver a Felipe González y ver toda, ¿no? Y como literalizar la época. Es un poco, fíjate, es un poco el efecto de Dogville la película de Lars von Trier donde estás viendo toda la película con esas rayas en el suelo y

de pronto al final te ponen Young America, ¿no? El tema de Bowie con todas esas fotos tan literales de la pobreza. Y entonces hay algo donde tú estás viendo esa obra estilizada con rayas en el suelo y Nicole Kidman que la han violado y todo es impecable y el vestido está nuevo y tal, y al final te ponen esas fotos que es el momento más brutal de la peli y dices ¡ah!, esta historia la entiendo ahí. O sea, lo que Lars von Trier está haciendo es hacer lo contrario que es de esto pasa en este lugar. En este lugar entiendo la historia y entiendo que Nicole Kidman no está impecable sino que es un pueblo de mierda en las profundidades de Iowa, ¿sabes? Y...

M: Sí, sí, entiendo.

E: Entonces me parece que ese tipo de colisiones en teatro tienen sentido. O sea, el hecho de te doy la imagen literal de lo que estamos hablando para que tú entiendas el valor que puede tener decir Francisco Franco. Porque la gente dice Francisco Franco y no... creo que mi generación que somos nacidos en democracia y cuando teníamos uso de razón pues, quiero decir, Felipe González casi estaba terminando sus legislaturas. Pues no tenemos el imaginario [de lo que estamos

M: [Pero ese uso es la contextualización temporal, ¿no?

E: No, la historia

M: Claro el tiempo, histórica de forma literal que tú dices de una manera económica, con una economía de medios

E: Claro, rápido en seguida tienes [dos imágenes

M: [Esa cuestión es interesante

E: Y eso, y eso, te pongo claro, eso yo lo sabía que iba a ser así antes de empezar a ensayar. Porque no veía otra forma de darle a esa comedia una dimensión un poco menos ingenua. Creo que si le quitabas, para mí, si le quitaba esos ¿sabes? esa especie como de cartelas donde se veía tal pues para mí se quedaba todo como un poco ingenuo todo, o sea que...

M: Oye, volviendo a la incorporación del audiovisual en las obras, ¿no? Eh... en tu caso, ¿cómo se ha incorporado? (sé que lo has mencionado antes, pero por profundizar más en ello) ¿cómo se ha introducido, cómo se ha incorporado el audiovisual? ¿Y qué sentido tiene adquiere la obra, la puesta en escena con esa incorporación del audiovisual? En general si quieres, en concreto, hablando de una de las obras, como tú quieras.

E: Pero no te he entendido la pregunta.

M: ¿Cómo se realiza? cuando tú decides incorporar el audiovisual, ¿cómo lo incorporas? Antes me comentabas bueno, pues una pantalla en el suelo, tal. [A ese tipo de cuestiones

E:[Ah sí, perfecto. Bueno, intento...

M: [Me lo has comentado antes pero por...

E: Claro, la cuestión es yo tiendo, o sea, mi tendencia ahora es evitar el audiovisual en la medida de lo posible porque el peso la presencia escenográfica de aquello sobre lo que vas a proyectar es muy determinante. Entonces o es un elemento que realmente te ayuda a recorrer la obra escenográficamente o volvemos otra vez a lo mismo. Para una idea de producción puntual que pueda ser interesante tener un elemento escenográfico presente que tienes que rellenar con un montón de cosas que igual no son tan interesantes, o que si no rellenas queda su presencia ahí presidiendo todo el escenario, siempre para mí es un problema de

base conceptual. Entonces yo estoy en un momento en el que me cuesta, o sea, sigo usando el audi... para mí el audiovisual está muy integrado en mi trabajo porque lo he usado mucho, entonces siempre es un recurso que, que... está ahí, pero no tiene ni más valor ni menos valor que cualquier otro como estábamos hablando. Tengo que encontrarle mucho el sentido y sobre todo tener una idea escenográfica de proyección que me parezca interesante. Eh... Intento evitar las pantallas muy grandes o que tengas mucha presencia escenográfica por lo que tienen de obligarte a tener más proyección de la estrictamente necesaria. O que sean elementos que por la lógica de la puesta en escena sean elementos que aparezcan y desaparezcan, ¿no? Como pasaba en “Historia de amor” era muy bonito porque el proyector era una pantalla de catorce metros, o sea, una de estas pantallas casi de cine que con un mando a distancia hacías así y empezaba a bajar (simula el sonido) y era monstruoso para luego hacer una proyección pues un poco más grande que esa... ¿sabes? que esa televisión. Y luego terminaba le dabas a un botón y volvía a subir. Y era muy bonito la desproporción ente la pantalla y aparte era la flexibilidad de que la pantalla aparecía y desaparecía y tú seguías. Pero era un evento casi, no sé, casi un poco como cuando lees el teatro del dieciocho o el diecinueve ¿no? Algo así un ver bajar aquello con sus poleas gigantes era casi ¿no? una fascinación por el movimiento escenográfico (risas) Entonces tenía un sentido en sí mismo, ¿no?

M: Sí, era un espectáculo en sí la maquinaria.

E: De hecho la idea de proyectar ese montaje de cuatro minutos que era muy divertido porque la gente diciendo bueno, la obra, tal... y era como muy montado y era muy divertido ver la cara de circunstancias de la gente intentando hablar de la obra. Se me ocurrió cuando vi la pantalla y dije “¡hostia! ¡Bajar esto es la hostia! Vamos a hacer un micro...” Porque la idea inicial era solo entregar un DVD al final y nada, hicimos no sé... mil DVDs o dos mil DVDs y al final de la obra el público se iba con su DVD con su documentación, tal...

M: Y se te ocurrió cuando viste el espacio, ¿no? O sea, fue en el campo.

E: [Cuando llegué al teatro y vi que el teatro tenía esa pantalla dije pfff... vamos a hacer un pequeño montaje de tres minutos. La gente se reía. Era divertido. Era sorprendente porque claro, el público entraba en un teatro en el que no se apagaban las luces, la luz era toda la misma que era una luz de ensayo encima del público, tal... cuatro sillas, es decir, lo último que esperaba el público era y ya solo el hecho de apagar luces para proyectar y que eso bajara pues ya era muy bonito, realmente le daba un...

M: Oye, ¿y cómo...cómo crees que afecta la proyección audiovisual en la puesta en escena ya utilizándolo al equipo de trabajo? Es decir, a los actores por ejemplo. ¿Cómo se trabaja con los actores para integrarlos, o a sus personajes, en la proyección? Para que no aparezcan en la proyección, para...

E: Eh... pfff... depende. Depende de cómo del uso que le hagas. O sea, yo estoy hablando de proyecciones en general. O sea, a mí el uso que más me interesa, estoy hablando del “Theatre no more” el de el de... mismamente en la obra esta que te digo de “Me bajo en la próxima y usted”. O sea, el actor no se relaciona con esa imagen o en “La vida imaginaria de Bonnie & Clyde” el actor no se relaciona con la imagen.

M: Pero en Kepler, [según comentábamos antes, el actor está con la cámara, ¿no? aparece, desaparece... Juega con la proyección

E: [Sí. En Kepler, ¿tú has visto los videos?

M: Sí, algunos he visto.

E: Bueno, la cuestión es en Kepler había imágenes que eran...eh... la primera gran dificultad es cómo proyectas sin manchar al especta... [al actor.

M: [Al actor.

E: La segunda gran dificultad de proyectar es cómo iluminas sin borrar la imagen. Es decir, a más dinero, o a más medios más fácil esto porque más luminancia más lúmenes tiene el proyector y más fácil es hacer un diseño de iluminación eh...

M: Adecuado

E: Adecuado, ¿no? Pero si no, proyectar se empieza a pegar con tener luz en el escenario de una forma. Entonces, el gran problema de las proyecciones de la proyección que eso ya es muy condicionante. Segundo, en "Theatre no more" la relación con la imagen era por ejemplo secund... eh... estaban las fotografías ahí que iban o sea se iban lanzando en relación a lo que el actor hablaba pero rara vez (había algunos momentos) pero rara vez el actor se relacionaba con la foto. O sea, mmm... había cuatro momentos en todo el monólogo en el que el actor se tenía que relacionar con la foto. En Kepler, o sea, en...en... Kepler sí había más relación en ese sentido, pero bueno, cogía, había una explosión nuclear y entonces se tiraban mil clips al suelo. Entonces caían con cemento, y entonces luego con una cámara en la mano el actor iba contando un monólogo mientras iba haciendo con [las panorámicas

M: [Hacia de cámara, ¿no? De camarógrafo, ¿no?

E: Claro, las panorámicas de los clips muertos, rotos en el suelo y de los muñecos tal, y era la forma, claro, nosotros podíamos haber cogido una imagen de una guerra de un campo de muertos pero ahí entramos en una literalidad que a mí no para mí no tiene sentido. Luego para solventar el momento, ellos van solos por el desierto, ¿no? porque han sobrevivido al holocausto nuclear y están camino o sea, ha habido un invierno post-nuclear y de pronto todo es como un erial desierto y ellos van solos, pues como tenemos una parte de la obra en la que estaba la pantalla ahí y tal pues dijimos bueno pues vamos a poner ahí el desierto porque, aunque es una mierda ponerlo, siempre es mejor que tener una pantalla blanca. Que luego sí nos hacía falta para otras cosas. En Bonnie & Clyde la pantalla jugaba porque "La vida imaginaria de Bonnie & Clyde" era un collage de...de cosas sobre Bonnie & Clyde. De todo tipo. Desde poemas al poemario que dejó escrito Bonnie que se dejó en el escenario a un Tijuana Bible. ¿Sabes lo que son los Tijuana Bibles? Los Tijuana Bibles son los orígenes del comic en Estados Unidos

M: ¡Ah! Ya, sí, sí.

E: Entonces eran unos comics pornográficos

M: Eso te iba a decir, que era eróticos y tal. Sí, sí.

E: Entonces conseguí que un coleccionista de Arizona me mandara un Tijuana Bible que se conserva sobre Bonnie & Clyde. Entonces el Tijuana Bible se proyectaba y los actores decían lo que ponía en los bocadillos. Entonces iba proyectando las imágenes porno (porque son bastante fuertes) del Tijuana Bible pero con todo lo que tiene de bonito de una cosa dibujada en el siglo XIX. Luego había poemas visuales. De hecho en Bonnie & Clyde había dos pantallas. Estaba

la pantalla de proyección de video donde salían los títulos de lo que se ponía y tal. Y luego había otra pantalla para un proyector de transparencias en el cual se hacían poemas visuales. Yo qué sé, de pronto se ponía una transparencia que ponía un revolver. La imagen de un revolver y ponía “revolver”. Se tacha el “re” se le da la vuelta a la proyección y te sale “lover”. Y entonces pues había algunos poema visuales. Luego con una cámara teníamos una máquina tragaperras que intervinimos la máquina para que produjera poemas visuales con los rodillos. Entonces eh... se jugaba con la máquina y en la pantalla con una cámara se grababa los poemas visuales que iba generando la cámara. Era como una especie como de performance poesía visual, comic, música, eh... se hacía un homenaje a la película de Warren Beatty y Faye Dunaway. Se hacía un homenaje al tema del (*no se entiende* 58:54) de Bonnie & Clyde. Es decir, todo lo que era un coleccionismo sobre ideas de Bonnie & Clyde a lo largo del siglo y toda la mitificación de Bonnie & Clyde pues de una manera y otra se iba... y entonces la pantalla se utilizaba cuando era estrictamente necesario.

M: Oye, sobre este contenido de la proyección de la imagen, ¿qué indicaciones (en tu caso a lo mejor lo haces tú mismo, pero bueno) qué indicaciones se le da al profesional encargado de hacer el audiovisual que se va a proyectar?

E: Pues se le dan referencias. O sea, es decir, vas, te sientas con él (con el que lo vaya a hacer)

M: Referencias de significado, de sentido, de...

E: Sí, de sentido y de referencias visuales. De mira, este video, mírate a tal creador, estéticamente que se parezca un poco a esto. Eh... vamos a usar imagen, pues te pongo un ejemplo, lo último que he hecho le di al videocreador le dije te coges unas imágenes significativas del documental de la transición, hablamos con TVE para que nos dé los derechos y te miras las creaciones de Chris Baldwin (es un creador americano que a mí me gusta mucho). Entonces *espectro is off the spectrum*. Y sobre eso me haces una propuesta y la corregimos. Y ya está. Y ya con eso él tiene una idea estética basada en “espectro is off the spectrum”. Las bases de... sino hago yo en photoshop, o sea, quiero decir, yo creo que para esto, yo empecé montando los primeros audiovisuales de la Fox. Entonces, o tú manejas los apa... o sea, yo sé manejar tanto *Final Cut* como *Adobe* como *After Effects* como *Motion*. Todo eso lo manejo como para hacer un boceto. Si no tengo una referencia de algo externo que yo conozca yo hago un boceto en *Photoshop* o hago una cosa en *Motion* como dando un pequeño noción para que luego la persona que lo vaya a desarrollar que lo haga. Y si no lo hago yo mismo. [Y ya está.

M: [Y ya, muy bien.

E: Es una cosa muy, que veo que puedo hacer yo sin que sea muy problemático y que va a ser más rápido, pues lo hago.

M: Oye, cambiando un poco de tercio. Eh... ¿Qué tipo de...?

E: Perdóname un segundo...

M: Sí, sí. Estás pendiente, ¿no? del trabajo.

E: No, no. Tengo que (*no se entiende* 1:01:12) (se aleja)
(Vuelve) Ya está.

M: Bien, ya estamos terminando. Bien, decía que ¿qué tipo de relaciones crees que se establecen o se pueden establecer entre el personaje proyectado

en pantalla y el personaje escénico, el actor que está delante de los espectadores?

E: ¿Qué personaje proyectado?

M: Es decir, si en un momento dado se proyecta un personaje, imagínate que no solo se proyecta en espacios ¿no? O tú decías antes Franco. En un momento dado se proyecta la imagen de Franco y el... el actor, personaje, en un momento dado ¿puede interpelarlo? ¿Puede no interpelarlo? Depende de su uso.

E: Yo nunca he hecho algo así.

M: Ahá.

E: Y nunca usaría una imagen para convocar a un personaje audiovisual.

M: O sea que el personaje, tus personajes en tus obras siempre son personajes escénicos, ¿no?

E: Sí.

M: Siempre lo que aparece, si aparece un trasunto de personas es parte del espacio, parte de lo que sea del ambiente, de...

E: Sí, es como más poético. Es decir esto que salía Franco ahí de hecho salía y era un collage y se veía a Franco hacer “así” cuarenta veces y luego hacía “así” y saludaba a Carrero Blanco y se saludaban cuarenta veces. Y era más una cosa como un videoclip así que visualmente tuviera rollo para hacer una contextualización histórica y enfrentar al público con que el chiste no es tan ingenuo sino que está en una época un poco terrorífica.

M: [Entiendo entonces que...

E: [Pero no hay, yo no, jamás y creo, vamos, no lo sé, pero creo que nunca grabaré a un personaje y obligaré a un actor a relacionarse con una franja de luz (risas) porque...

M: O sea que en tu caso el personaje es patrimonio del escenario, ¿no? O es...

E: Sí

M: Está en el escenario el personaje. Nunca en pantalla en un momento dado, ¿no?

E: No. O si está en pantalla, o sea, no sé. Aquí había gente grabada pero no son personajes son ¿sabes? Porque además estamos funcionando, yo estoy funcionando siempre fuera de la ficción. Es decir, mis obras no son ficciones cerradas. Entonces siempre se mueven en el territorio de es un documental, es un ensayo, ¿sabes? El uso siempre es mucho más fragmentario, no sé. Estamos hablando de lenguajes mucho más contemporáneos. Es decir, no es una obra donde de pronto un personaje hace Skype con otro que está en no sé...en...en... Moscú y entonces hablan a través de Skype y yo proyecto el Skype aquí y hablo contigo. No. Eso (risas) ¿sabes? No...no va de eso.

M: Hmhm. Se te entiende.

E: No va de eso porque para mí eso, vuelvo, es la proyección literal. Y no le veo el sen... o sea, si yo viera eso o algo similar me preguntaría ¿y por qué es esta...? No sé. La proyección es meramente un intento de que yo vea lo que esta chica ve. Es como si yo hago “así” y hago como que estoy hablando aquí con... con mi novia que está en Los Ángeles, ¿no? Y entonces escribo un guion donde es nuestra relación a distancia y como el espectador no puede ver lo que yo veo en el ordenador lo proyecto ahí para que el espectador lo vea.

M: Te entiendo. No. El contracampo ese no lo... Bien.

E: [No, no (risas) Para mí eso es como un uso...

M: [Oye, y entonces, ¿qué factores tienes en cuenta a la hora de situar la...?

E: Para mí ese uso sería utilitario, es decir

M: Sí, te entiendo.

E: Lo estoy haciendo así. Me parece poco brillante a nivel escénico. Es como una resolución para que tú puedas ver lo que de otra forma no podrías ver porque por desgracia los ordenadores y yo estamos escénicamente mal dispuestos para que los puedas ver al mismo tiempo, ¿no?

M: Sí, sí. Qué te decía, ¿qué factores tienes en cuenta entonces a la hora de situar una pantalla en el escenario?

E: Eh... composición visual. Es un intento de componer visualmente, plásticamente. O sea, en un sentido plástico.

M: Cuando, por ejemplo, cuando antes me hablabas de una pantalla, o sea, un soporte, ¿no? pantalla como soporte en el suelo tenía que ver con el sentido de la... del propio texto que me hablabas, ¿no? Me hablabas que si el comunismo, que estaba encima, ¿no?

E: Sí.

M: O sea, esto es solo por composición ¿no? en este caso ¿no? ¿Sí o no?

E: Ah, bueno. Cuando hablo por composición quiero decir, por composición o sentido, depende. Depende. Pero bueno, pero normalmente salvo en ese caso concreto, normalmente o sea, yo no creo que cuando en el Madrid Laberinto XXI proyectábamos los títulos en el suelo no creo que el hecho de que el personaje los pise le dé un sen... o sea, eso son o sea, excepciones. Normalmente la proyección si estuviese más a la derecha significaría lo mismo que si estuviese más a la izquierda (*tose*). De hecho "Camino (*no se entiende el nombre completo de la obra* 1:07:38) cuando lo hemos representado a la italiana pues hemos tenido que representar detrás. Y bueno, pues para mí la experiencia no es la misma. Evidentemente era mucho más sor... pero al final el sentido es el mismo. Tú estás viendo a un actor haciendo un monólogo con música una especie casi como de concierto punk ¿no? y detrás estás viendo como todo un repaso por la historia visual del comunismo. Pero...pero quiero decir, no sé si el sentido final varía mucho, ¿sabes? al re-disponer escénicamente una proyección. Me cuesta imaginar que el hecho de que esté más alta o más baja o más a la izquierda o más a la derecha cambie el significado o que podría darse.

M: Eh... otra cosa. Otra pregunta relacionada con el espacio, ¿no? ¿Cómo crees que afecta al espacio dramático, al espacio escénico, al dramático en general, la introducción de esos espacios que se pueden proyectar en la pantalla?

E: Pues afecta mucho. Puede afectar mucho. Pero volvemos otra vez a lo mismo. Si es una extra... eh...una... eh... es que depende. Es que. Yo creo que la gran dificultad sobre las tesis de teatro sobre arte es que la creación consiste en que cuando lo hayas conceptualizado llegaré yo para hacer una obra que rompa tu con... Entonces la creación es infinita

M: Podemos caer en la casuística, ¿no? Depende de cada obra, ¿no?

E: Eso, justamente. Es que depende de cada obra. Puede... para mí la palabra clave, yo siempre lo digo ¿no? en este sentido más teórico es la instrumentalización. No es el hecho de proyectar. Es para qué instrum... con qué

sentido instrumentalizamos esa proyección. Entonces la proyección en sí es la misma. Es un proyector, es un cable, un ordenador. O sea, y los problemas técnicos. Pero y a lo mejor una obra la misma instrumentalización para una obra es brillante y para otra obra es nefasta, porque el sentido de lo que estás contando en un sentido puede ser obvio y... ¿sabes? No sé, es como para mí, para mí te pongo un ejemplo. Vestir a la gente del siglo XX. Hacer un clásico y vestir a la gente del siglo XX siempre lanza el mismo discurso que es esto podría pasar hoy. Bueno, ya, pero es que ya es un clásico. Eso ya lo sabemos. ¿Entiendes? Entonces por mucho que mole y ¿sabes? Y nos mole como eh... Para mí eso no es contemporaneizar porque tú sigues montando Shakespeare como si fuese el siglo XIX, solo que lo único que ha cambiado es que en vez de ir ¿sabes? no sé, con túnicas de romanos pues van vestidos de traje.

M: O vestidos de militares o...

E: O cojo, hago Ricardo III y lo ubico en La Falange. ¡Buah! ¡Qué gran idea he tenido! ¿No? Ricardo III en La Falange. (*Risas*)

M: (risas)

E: En fin, no sé, es como ver la película de Ian McKellen, ¿no? Ricardo III y los nazis. Pues oye, ¡qué bien! ¿No? Qué moderno (*risas*) Pero al final estás viendo la típica película de siempre, que lingüísticamente sigue siendo una antigualla porque sigue siendo literal y sigues viendo literalmente están, no sé, en el salón de un... no sé, o en el despacho de una multinacional. O aquella película horrible de Ethan Hawke. Ese Hamlet de Ethan Hawke que era en una multinacional. ¿En serio? O sea, ¿en qué momento les pareció que era una buena idea? ¿No? (*risas*) Bueno pues, a eso me refiero. Pero no significa que de repente no des con una obra que precisamente ese mismo uso no sea brillante por algo. ¿Sabes? Porque de pronto sí despierte un sentido nuevo o un sentido inesperado en la obra.

M: Ya, entiendo.

E: Pero, no sé. Yo no criticaría el recurso. Los recursos son limitados. Yo no creo que se puedan criticar los recursos. Creo que lo que se puede criticar son las instrumentalizaciones. Entonces sí. Depende de la casuística, de en qué obra estamos hablando en qué contexto histórico, por qué motivo, con qué actores, qué significan esos actores socialmente, qué significa el montaje. Entonces me cuesta mucho responderte a esa pregunta porque...

M: Sí, sí. Te entiendo. Es que depende

E: O sea yo te puedo decir que cuando yo lo hacía en “Kepler” para mí era (te lo digo así de claro) una forma que durante más de cuarenta minutos esa pantalla tuviera algo. Entonces lo más obvio es pongamos ahí porque, claro, en blanco no podía estar. Entonces, de pronto... Y a mí me parecía gracioso porque me parecía tan cutre que pensaba... yo me reiría. Pero sobre todo unido a los otros usos en los cuales de pronto tenían...

M: Todo su sentido. Oye, ya la última pregunta, ¿eh? Según tu opinión, ¿cómo afecta la proyección audiovisual al tiempo en el drama? Es decir, al orden temporal del drama, a la frecuencia, ¿no? A la propia duración del drama. ¿Cómo afecta?

E: No te entiendo.

M: No me entiendes. Sí, porque son cuestiones... imaginaba... la cuestión. Por ejemplo, cómo eh... Cuando hablamos de orden temporal el... imagínate el orden lineal, ¿no? que surgen los acontecimientos. Pues a veces se utiliza el

audiovisual para la introducción de un flashback, un flashforward, un no sé cuantos... ¿Es significativo? ¿No es significativo? ¿Cómo lo... tú lo has podido utilizar alguna vez de ese modo el audiovisual?

E: No, no. Porque un flashforward o un flashback lo puedes hacer escénicamente no necesitas una imagen para nada. Entonces si yo estoy trabajando con una convención una determinada convención escénica, ¿por qué iba a hacer el flashback en... en audiov...?

M: Una repetición en un momento dado. Que si un asesinato “¡pa! ¡pa!” y luego verlo en el esto. [A lo mejor lo has visto en...

E: [Me parecería más hermoso verlo en hecho en escena. O sea, ver al actor caerse escénicamente

M: Varias veces la propia repetición, ¿no?

E: que el hecho de verlo [hecho...

M: O sea, que básicamente según tu opinión todo lo que se pueda hacer escénicamente, ¿para qué hacerlo en el audiovisual, no?

E: Sí, sin duda.

M: Es la clave, ¿no?

E: Para mí la clave es que sea audiovisual es porque no puedo escénicamente o porque escénicamente no lo puedo hacer. Yo no puedo traer a Franco al escenario, por suerte. *(Risas)*

M: (Risas) Bueno pero un personaje interpretando a Franco sí. (Risas)

E: Ya, pero un personaje interpretando a Franco vuelve a ser un personaje

M: Sí, pero lo que no puedes hacer es traer la atmósfera esa en concreto, el ambiente, ¿no?

E: [Sí. Eso es.

M: [El tiempo de Franco con Franco ¿no?

E: Sí, o no puedo traer en un documental las fotos de un proceso de ensayos, o sea, porque la representación no es lo mismo que la que... o sea, la idea, para mí la idea es mucho más profunda. Es representar o presentar. Y eso es un problema clave para mí en el teatro. Entonces (tose)...

M: Te entiendo, te entiendo.

E: Todo lo que sea representación y pretenda pasar por verdadero. Toda, toda representación que no se sepa ficción me parece muy ingenuo. Que es lo que hablábamos de la Flashback, ¿sabes? Para mí el actor, vamos, el actor gira la cabeza y ve al público. Entonces (risas) desde ese momento toda obra que no parte de ahí, que no parte (da una palmada) estamos en un escenario señores, ¿sabes? que no tiene una ironía. De hecho probablemente la más... la obra más.. o sea, o bien por puesta en escena o bien por actitud de los actores siempre creo ¿no? me hablabas antes de una constante. Y quizás sea esa. La constante de que yo pretendo en todo momento el espectador eh... sepa que nosotros sabemos que están ahí.

M: ¿Que sea consciente de la ficción?

E: Que sean conscientes de la ficción. Una cosa muy beckettiana, muy básica, que es... claro, muy beckettiana muy básica

M: De distanciamiento, ¿no?

E: Sí. De señores, ¡no seamos tontos! O sea, ¡estamos en un teatro! Ustedes están aquí, nosotros aquí. Aquí hay que hacer un cambio de escen... de escenario porque esconderlo, quiero decir, no hay que generar ningún tipo de ilusión de

realidad. Para mí incluso la ingenuidad del teatro cae en producir esa ilusión de realidad. Entonces, el uso de proyecciones para producir ilusión de realidad me parece ya como...

M: En tu caso, cuando usas proyección es todo lo contrario, ¿no?

E: Es todo lo contrario

M: Es decir, no es para, es para producir el efecto real. Al fin y al cabo es una imagen grabada en otro tiempo, en otro espacio. Digamos que es más ficción que la propia... los [propio actores ahí, ¿no?

E: [Sí. O más realidad. Quiero decir, que es como me interesa realmente traer el momento real aquí. Pero por colisión no para eh... no por producir ilusiones de realidad, sino para decir oye, pues esto que hablábamos, Franco, pues Franco o Carrero Blanco, o eh... un momento de un ensayo que os he contado y os pongo la imagen para que veáis que es cierto, ¿no? Cristóbal decía en "Theatre no more": Nos pasamos los primeros ensayos electrocutándonos cerebros. Entonces se proyectaban las imágenes del cerebro conectado a las baterías de coche, ¿sabes? para...

M: ¿Humanos?

E: Eh... no (risas) No, evidentemente.

M: (Risas)

E: Pero entonces esa imagen de pronto produce un humor, produce una colisión de esto, produce un acto (da una palmada) de verosimilitud de (otra palmada) me interesa que te creas que este falso documental es cierto, pero te lo documento porque es real que lo hicimos, o sea, es a juego un poco georgiano de... de... infiltro realidad para que tú dudes de lo que ¿no? de lo que ahora es real y de lo que no lo es. En "Theatre no more" en concreto era eso. Me interesa mucho el uso del craf plástico, o sea, más plástico de la proyección. Por eso a mí cada vez más lo que más me interesa es el uso de las proyecciones como elemento plast... como elemento gráfico. Un poco... no sé. O sea, me... Me parece bonito.

M: Tú hablas de letras, dibujos...

E: Sí. Letras, dibujos, eh... años que entr... o sea, y la relación de una escenografía y unos actores que están relacionados con unas letras, que gráficamente aparecen... Un uso muy... bás... Me recuerda un poco a "Europa" de Lars von Trier, ¿no? Hay momentos en los que se ve [a...

M: [Hay también proyecciones (Risas)

E: Sí. Y a Jean-Marc Barr que está como de pronto en el vagón así como muy compungido y de pronto la imagen se convierte en unas letras gigantes ¿no? que tiene detrás. Y ese tipo de experiencia ¿no? en el que de repente la literalidad de la imagen desaparece ¿no? De hecho Lars von Trier en "Europa" lo hace de una forma magistral. Cómo usa la imagen... o sea la gráfica, ¿no?

M: Es cierto, sí.

E: Para producir imágenes plásticas. Eso me interesa más. Me interesa más y me parece más honesto con el espectador. De, ¡señores! Estamos en un escenario. Otra vez lo mismo. Hay una gran parte del público que va al teatro a ver imágenes literales. Pero yo creo que el cine produce imágenes literales mil veces mejores, ¿sabes? que el teatro. Nosotros en teatro podemos coger un coche teledirigido y pisarlo mientras suena el estruendo de un accidente y un actor cae al suelo y ya tenemos un accidente de coche. Pero en una película no toleraríamos que van conduciendo y de repente cortan y sale el director y dice: bueno, aquí habría un

accidente de coche pero no tenemos pasta suficiente para hacerlo, así que ustedes imagínenselo. Pues el espectador no tolera, o sea, como cine experimental podría estar bien pero el espectador no toleraría

M: No tolera eso, no.

E: Eso porque tú esperas en una película, bueno, un... unas imágenes que no requieran abstracción a la hora de leerlas. Sin embargo el teatro, por su propia condición de escénico para mí se debe basar en lo contrario, en...

M: Bien, pues ya estamos llegando al final. Lo último, si quieres añadir algo más alguna reflexión. Algo que quieras comentar...

E: No sé. Ya te digo, como no soy muy organizado espero que te haya servido este caos o batiburrillo de ideas.

M: Sí. Totalmente, totalmente.

E: No sé qué más decirte. Para mí, ya te digo, o sea, no sé, las proyecciones, no sé, la proyección en teatro me parece que se le da una entidad, lo digo también por tu tesis, como una entidad como de autonomía que yo no siento que tenga en el sentido de que bueno, es una herramienta más. Y... no sé, me cuenta como...

M: Y el resultado final, ¿es lo mismo una obra (vamos a partir de que las obras estén bien ¿no? que sean geniales las dos) una obra sin audiovisual, con una puesta en escena convencional, digamos, y una obra con una puesta en escena video-escénica digamos así con audiovisual? ¿Hay diferencias? ¿Tú consideras que hay diferencias? ¿Es lo mismo?

E: Yo creo que sí.

M: ¿La experiencia para el espectador es igual?

E: Sí, yo creo que si las dos son geniales yo creo que sí. O sea, no creo que el hecho de que haya audiovisuales la haga mejor.

M: No, no digo que sea mejor, puede ser peor. No, no. ¿Distintas?

E: Distinto... pero eso es como decirme, eso es a lo que me refería, no creo que el audiovisual tenga entidad, eso es como decirme: ¿Y una obra de teatro en la que haya música y en la que no haya? Es que es imposible responder a eso.

M: Sí, pero, cuando en una obra de teatro prima la música se habla de musical.

E: No necesariamente. Una cosa es un musical donde la música hace avanzar la historia y otra cosa es que haya música, que tú y yo estemos haciendo la escena y que un señor le da a un play y ponga una banda sonora.

M: Sí, sí.

E: Entonces yo puedo poner música o no poner música. Y no creo, no sé, no creo... no entiendo la... perdóname, ¿eh? la pertinencia de la pregunta. No sé si puedes decir es que una obra en la que no haya ningún corte musical ninguna ambientación musical es mejor o diferente. Pues sí, es diferente pero si las dos son geniales y es como los créditos de Haneke sin música. Son mejores que unos créditos de... Son una experiencia y son geniales y es una forma brutal como de "¡pa!" se acabó esta mierda, ¿no? Pum! Y de pronto tienes unos créditos secos sin música que son muy expresivos. Pero son muy expresivos por la propia poética. Lo bueno que tiene el cine, lo malo que tiene el teatro es lo efímero y el hecho de que su...no sé, es muy difícil poner ejemplos de teatro. El cine tiene la suerte de que siempre podemos, pero...

M: Podemos repetir.

E: Pero yo no creo que tú puedas acabar una peli de Sandra Bullock ¿sabes? y aparezcan unos créditos sin música (risas)

M: Puede ser que no.

E: Claro, porque no vienes de esa poética y de esa... ¿sanes? Y porque hay algo donde Haneke está todo el rato jugando también en un nivel muy beckettiano y te pronto hace “¡pa!” y te expulsa. Lo que pretende es expulsarte. No pretende que tú salgas animado o que te... ¿sabes? Pretende que no haya transiciones. Y esa es su instrumentalización. Entonces yo creo que la honestidad de un artista es que tú cuando lo ves entiendes que ese gesto original o característico no es lo que llamamos postureo, no es una impostura, es algo que está unido a una reflexión profunda y estética del hecho de hacer cine o teatro. Es decir, no estoy proyectando porque mola, no estoy proyectando porque así es más chulo.

M: [Si porque...

E: [Estoy proyectando porque necesito proyectar. Haneke no termina sin música porque así es más guay o porque es diferente a cualquier otro director, sino lo que quiere es echarte ¿no? Tú estás viendo ahí a Isabelle Huppert clavarse una cosa del pecho y salir caminando del...del... ¿no? por toda ese plano maravilloso donde ella va atravesando puertas de cristal. Entonces está como escapando de esa jaula ¿no? que es el palacio de conciertos. Entonces entra en la calle, de pronto se queda el plano vacío y hace (simula el ruido) y de pronto tienes una imagen negra y unos créditos en silencio. Haneke te está pegando una patada en el culo y te dice se acabó ¿no? Sin transición, o sea...

M: Entiendo.

E: Entonces cuando yo creo que cuando ahí cuando hay un proceso artístico eh... es cuando no hay impostura en el uso de los recursos, sino que los recursos

M: Y el audiovisual como decías es un recurso más para ello.

E: Y para mí es un recurso más.

M: Que está ahí entre todas las herramientas que tiene el director de escena para introducirlo en la obra de teatro, ¿no?

E: Y suena un poco académico, seguro que tú luego puedes darle como un sentido tal, pero para mí hay veces que esto porque mola, ¿no? que es porque mola. O sea, porque mola no tiene cabida en una obra seria. Claro que puede molar mucho y claro que puedo tener un colega que tiene unos audiovisuales de la ostia y es un crack [y...

M: [Sí, mola pero va a molar en conjunto, ¿no?

E: Claro, mola pero tiene consistencia. Conceptualmente tiene sentido. Tiene consistencia y esta es la cuestión. Yo creo que muchas veces cuando se copia o se muda, si alguien copiara a Haneke se quedaría vacío. O sea, quiero decir, eso que en Haneke es tan... tan poderoso de pronto si yo lo copio en una poética que no... pues ya... no, o sea, igual no tiene...

M: No tiene sentido.

E: Solamente estoy como copiando la superficie. No estoy copiando lo que fundamenta ese gesto. Estoy copiando el gesto, no su fundamento. No sé si me explico.

M: Sí, sí. Te entiendo perfectamente, vamos.

E: Y entonces

M: Está copiando el uso ¿no? el... está en una botella verde, pues yo pongo la botella verde.

E: Claro, pongo la botella verde y ya está. Debería ser bueno porque ¡joder! [Si fue...

M: [Claro, si queda bonito aquí, queda bonito aquí.

E: Claro, si Kubrick puede hacer una peli donde suena Lireti y aquí no habla nadie, pues yo me hago una peli, ¿no? que le pasa mucho... ¡Ostia puta! Perdón, que es... ayer estaba intentando ver esto... a ver dónde coño lo tengo. Estaba intentando ver...

M: ¿Leer has dicho?

E: ¡Ah! Mira. Estaba intentando ver esto y es una peli española. Que flipé. La vi, yo soy muy dado, o sea, a mí me encanta la creación contemporánea, pero luego prefiero ver atracción fatal que ver estas cosas. ¿Sabes? Pero la veo tal una peli española y veo esto... ¡hostia! Me llama. Veo Sergio Caballero. ¡Buah! vamos a ver esto. Lo pongo y es como un postureo, una cosa que... que sí, que el chico o el señor ha visto mucho cine de Noy Anderson y de los nórdicos y de los rusos, ¿sabes? Pero esto no es, pero esto no es (no se entiende 1:26:49). O sea, hay algo que no está función... O sea que ves todas las formas de hacer algo bueno pero la película...

M: Le falta la chicha que diría mi abuela, ¿no?

E: Claro, para mí le falta todo el... el concepto. Cuando ves "El regreso de (no se entiende 1:27:03) o ves son películas que te fascinan no porque, o sea no es la forma.

M: Sí, no por la forma sino por la creación de contenido, ¿no?

E: Sí, por la relación entre fondo y forma, eso es.

M: Que es el problema capital de la relación, ¿no?

E: Claro, y ahí es donde estamos todos intentándolo. Y luego hay obras que te salen bien y hay obras que te salen mal. Y yo, oye, prefí... me interesa el intento, pero bueno, pero entiendo que la peli no la conozcamos porque...

M: Oye, gracias por el...

E: Nada, échale un ojo, eso creo que, [bueno, de...

M: [No, es interesante.

E: [creo que es un uso inusual

M: [Sí, es interesante

E: de las proyecciones. La cuestión es que para mí, realmente, como he proyectado tanto es algo que... para mí no tiene... no sé cómo decir...

M: Sí, no, si te entiendo perfectamente. Como has dirigido a tantos actores pues un actor, parece un actor, el video es un video, es lógico, ¿no?

E: Sí, sí.

M: Yo no trato de que sea, de que digas lo que yo quiero pensar, porque ni siquiera yo... Se trata de que en las investigaciones hay que ser honesto. Es lo que venga o vaya a venir

E: Sí, cada uno tendrá su reflexión y tal pero que para mí proyectar es un como que no sé si tiene mucha...

M: Sí, yo coincido contigo, vamos así al 100%, ¿no? Y es verdad que el uso [que se le suele dar...

E: ¿Has hecho muchas entrevistas?

M: Sí, he hecho alguna, me queda... bien, bien.

E: Ha sido interesante, ¿no?

M: A mí me ha parecido interesante porque son opiniones diferentes de todo el mundo. Espera que apago esto.

-FIN DE LA ENTREVISTA-

10.2. Entrevista nº 2. Javier García Yagüe.

Trascripción realizada el día 19 de diciembre de 2014.

M: Vamos a grabar. Y ya está grabando, perfecto. Para ti y para mí. Bien. Bien, lo que te decía, eso, te lo he comentado antes. Esto forma parte del trabajo de campo de mi tesis doctoral. Eh... que ya te he entregado lo del consentimiento. Eh... y que la investigación va de la influencia del audiovisual en el teatro. Va sobre esto. Darte las gracias por atenderme y por participar en la explicación. La entrevista es simple. Yo tengo aquí un cuestionario con que te voy a hacer la entrevista. Es una entrevista estructurada, pero vamos que eso no quiere decir que no podamos interrumpirnos, hablar, charlar partiendo de la entrevista.

E: Estupendo.

M: Y tú me ibas a contar antes (que es lo que te iba a preguntar yo) que el teatro es tu actividad principal. Eh... ¿Y a qué te has dedicado?

E: Bueno, yo estudié teatro (tose el moderador) a la vez que estaba licenciándome en lo que antes se llamaba la rama imagen y sonido de la facultad de Ciencias de la Información que ahora me parece que se llama Comunicación Audiovisual o algo así.

M: Se llama, Comunicación Audiovisual, sí.

E: Entonces era Imagen y sonido. El profesorado era gente que provenía de la escuela de cine fundamentalmente los que eran más de las asignaturas que estaban más relacionadas con el audiovisual. Y luego había pues una serie de profesores de otras asignaturas que no tenían nada que ver. Y, en general, en esa época casi todo el mundo que iba a la facultad era porque le interesaba hacer cine. Como luego la realidad era muy decepcionante, porque no se correspondía con esas expectativas, pues había mucha gente que lo dejaba, otros terminábamos, pero bueno. Entonces, simplemente era por aclarar que aparte de teatro yo soy también... de hecho estuve trabajando en una primera época como auxiliar de dirección en una película, etc. Y luego ya me decanté claramente por el teatro.

M: O sea que el audiovisual no te es ajeno, ¿no?

E: No, [no].

M: [Porque al fin de cuentas te has licenciado en audiovisual, ¿no?

E: Exactamente, al revés. Y de hecho, no sé si me anticipo a cosas que me vas a preguntar, pero... pero un poco lo que te comentaba por teléfono. Que yo soy en... de primeras bastante reacio al uso del audiovisual en el teatro por lo siguiente: o sea, justamente porque yo estaba haciendo teatro y cine a la vez me interesaba mucho, eh..., trabajar sobre la especificidad de los medios, que yo le llamaba así por llamarlo de alguna manera. Me interesaba un teatro que era muy teatral y me interesaba un cine o un audio... o un algo de imagen [o de audiovisual]

M: [Audiovisual

E: que fuese muy audiovisual, ¿no? Porque me ocurría que en general la gente con la que estudiaba cine, eh..., pues lo dominaba más y tenía cierta fascinación por el teatro y tendía a hacer cosas a veces muy teatrales en lo cinematográfico. Y la gente con la que estaba en el teatro tenía cierta fascinación por lo audiovisual y, igual que dominaba lo teatral, lo audiovisual (*tose el moderador*) entraba de una manera como muy primaria. Y entonces, justamente por eso, quizá porque eran

unos usos muy primarios de esos ámbitos, o sea, de cada una de esas líneas de trabajo en los otros ámbitos, yo me parecía que, que no se trataba de eso, me resistía bastante a eso y me interesaba entonces un teatro muy teatral y un cine muy cinematográfico, ¿no?

M: Entonces, también si estamos hablando de los principios de los 90 o finales de los 80 a lo mejor...

E: Estamos hablando de finales de los 80

M: Claro, con lo cual también que, que... digamos los proyectores, el material, las cámaras y demás no era lo versátil que puede ser ahora, ¿no?

E: Exactamente. O sea, tener una cámara o un proyector era una cosa muy excepcional. Casi nadie tenía ese tipo de material, ¿no? Y justamente por eso pues se utilizaba de una forma muy primaria. Muy primaria quiero decir pues se ponía un actor en escena y detrás se proyectaba como si fuese una película otras cosas, ¿no? Entonces ese uso tan... tan primario para mí que en no implicaba realmente un lenguaje nuevo surgido de las síntesis o la simbiosis de ambos, eh...

M: Medios, ¿no?

E: Un lenguaje de ambos medios, era lo que a mí no me interesaba, ¿no? Entonces yo luego en algún caso he utilizado audiovisual en mis... en alguna de las producciones que he trabajado, pero ha sido en casos donde por el propio texto o por la propia propuesta era imprescindible. Luego si quieres te cuento más concretamente

M: Por ejemplo la persistencia de la imagen a lo mejor, ¿no?

E: La persistencia de la imagen es uno, eh... hice un montaje se llamaba 24/7 aquí en la sala que formaba parte de *La trilogía de la juventud* donde en el espacio había monitores por todos los sitios, porque justamente trataba de cómo eh... lo... lo... eh... lo virtual estaba invadiendo el ámbito de la cotidianeidad. Entonces claro, era una obra que necesariamente implicaba que hubiese monitores con los que los personajes se interrelacionaban. Pero no eran eh... proyecciones al margen, sino era interrelación del actor con, con [el...

M: [Que tenía que ver con la historia que se contaba también, ¿no? Supongo

E: Exactamente. Y luego pues también hay un uso de un audiovisual en eh... en la tierra que hice en el CDN en un momento dado en el que un personaje está con un televisor y está viendo un televisor y lo que hacíamos era amplificar de alguna manera lo que estaba viendo en el televisor, ¿no? Para que hacer partícipe al público de lo que le estaba pasando con lo que veía

M: Sí, como que objetiva la objetividad de la experiencia de él, ¿no?

E: Eso es, eso es, ¿no? Entonces bueno, esto era un poco como el punto de partida. Por eso te decía que del principio me interesaba un teatro muy teatral y un cine muy cinematográfico. Aunque para mí la mayor influencia del audiovisual tenía, ha tenido que ver con las dramaturgias, es decir, cómo la concepción del guion cinematográfico, sobre todo el tipo el pre-montaje que se hace en un guion, o sea, no el montaje posterior, pero sí la idea de cómo las secuencias se encadenan, tal. Toda esa dramaturgia sí ha afectado mucho a los textos con los que yo he participado como dramaturgo. Que luego los he dirigido también, pero donde he participado como dramaturgo, a diferencia de otros textos que me han venido ya dados, ¿no?

M: Oye, eh... ¿qué, qué elementos comunes caracterizan tus obras?, ¿no? Tus puestas en escena.

E: Pues yendo a esto de lo que hablamos, quizá una idea de la fragmentación, ¿no? De, no hay unidad espacio-temporal sino que es un discurso fragmentado. Que ahí está yo creo la influencia del guion cinematográfico fundamentalmente, ¿no?

M: Con escenas, ¿no? Así con...

E: Claro. Y... y quizá la multiplicidad. Es decir, son obras donde los actores hacen muchos personajes también por esta idea que te comentaba de la (*no se entiende* 06:43) O sea, me gusta la idea de que cuando un niño empieza a hacer teatro y se transforma y se pone un gorro se pone un bigote. Esa idea de la transformación es algo que está en casi todas mis obras también donde los actores hacen muchos personajes. Y la propia transformación es un elemento de sorpresa teatral, por decirlo de alguna manera, ¿no? O sea, no es una transformación oculta sino es una transformación evidente a los ojos de los espectadores

M: Y luego, yo también que he visto alguna obra tuya. Por ejemplo la que dirigiste de la obra de Martin Crimp

E: Sí

M: En el CDN también

E: Sí, "Cruel y tierno".

M: Esta era una obra en el en... que no a la italiana, ¿no? Con el espacio a la italiana, así tal. ¿Eso también lo has probado en otras producciones, no?

E: Lo intento siempre. O sea, trabajo a la italiana cuando no me queda más remedio, ¿no? O sea, es decir que yo justo una de las condiciones que puse cuando hice esa obra allí era que no fuese a la italiana, eh... que quería transformar el espacio.

M: Y esa sala [se podía transformar

E: [Y se podía transformar, ¿no? Como aquí ocurre que también casi todas las obras que he hecho, eh..., han sido explorando las diferentes relaciones espaciales con el espectador. Porque justamente me parecía, buscando esto que te decía de la especificidad, me parecía que algo que tenía el teatro que no tenía el cine era la posibilidad de romper con la frontalidad. Entonces, por eso me interesaba un espacio teatral que donde, digamos, el espectador tuviese diferentes perspectivas de lo que estaba viendo, ¿no?

M: Eso hace más complicado (tose) en un momento dado la introducción de una pantalla, ¿no? que es algo en un momento frontal, ¿no?

E: Muchísimo más, muchísimo más

M: No otros soportes, ¿no? Los cuerpos de los actores o el propio suelo o tal. Pero una pantalla...

E: Claro, hace complicada la introducción de la pantalla. Pero, por ejemplo en 24/7 que te decía que era esta obra que era con cuatro frentes y donde había monitores por todo el espacio, eh..., también permitía que, es otra cosa de las que me gustan, que no todos espectadores están viendo todo al mismo tiempo. Entonces, ahí había una serie de monitores que tú, según donde estabas sentado, estabas viendo unas cosas u otras y podías ver cosas iguales o cosas diferentes. A veces había una señal que era la misma para todos, pero a veces había una señal que era diferente para cada uno. Con lo cual para mí cuando, te decía antes que la idea de meter una pantalla como tal no me interesa, pero sí me interesa la introducción de la imagen en la escena como una traslado de lo que ocurre en nuestra vida cotidiana donde convivimos con imágenes. Esa idea de la

convivencia con las imágenes sí está en muchas de las cosas que he hecho porque forma parte de la cotidianeidad. Igual que una mesa, una silla, hay un monitor con imágenes y nos relacionamos con ello. Pero la idea de una pantalla como tal no es algo que me interese especialmente, ¿no? Pero también porque, eh..., ocurre que pienso que muchas veces la tecnología aplasta el trabajo escénico del actor fundamentalmente, ¿no? Entonces, que hay como una sobre, eh..., una sobredimensión de lo tecnológico que aplasta al actor y lo hace [que...]

M: [Hace que la pantalla se lo come todo, ¿no? Como quien dice

E: Eso es, ¿no? Eso es. Es con esa idea ¿no? Eh... bueno. Entonces eso de investigar, por ejemplo una de las cosas, te hablaba antes del guion, pero sí me he interesado cómo trasladar al lenguaje teatral hallazgos de la técnica cinematográfica, ¿no? Por ejemplo cómo hacer un primer plano en teatro, ¿no? Es algo que me ha interesado siempre que tiene que ver con el trabajo del actor, que tiene que ver con la iluminación, pero ya te digo, no solamente desde la tecnología como puede ser la iluminación, sino cómo un actor con su misma forma de actuar puede hacer un primer plano, ¿no? Y por [ejemplo...]

M: [Puede señalar, o sea, dirigir las miradas de los espectadores hacia él, ¿no?

E: Exactamente, ¿no? Entonces cuando un actor está por ejemplo, cuando he explorado cosas de estas, un actor está actuando y de repente lo que hemos hecho ha sido focalizar en alguna parte su trabajo, ¿no? Por ejemplo, eh..., en un caso donde había un actor que tenía que hacer de un viejo, una persona mayor que él, focalizábamos el trabajo en las manos, en cómo movía las manos que eran las manos de una persona mayor y la atención pasaba a estar en las manos. Entonces, esa idea, te pongo este ejemplo del primer plano, es algo que me interesaba explorar, ¿no? Siempre me ha interesado cómo el teatro puede digamos superar lo que la tecnología propone, ¿no? Cómo el actor puede superar lo que la tecnología propone. Y en ese sentido he estado trabajando con un hombre que puse en mis apuntes con los que trabajo para yo entenderme que es con el actor supratecnológico, ¿no? Es decir, cómo el actor puede superar aquello que la tecnología propone. Pero, evidentemente, ahí la tecnología nos está marcando un camino. Es decir, nunca me hubiese planteado esto si no existiese un primer plano en cine. Nunca me hubiese planteado otro tipo de cosas, como la posibilidad de los cambios espaciales inmediatos donde un actor está en su casa se da la vuelta y está en su lugar de trabajo, si el cine no hubiese hecho ese trabajo anteriormente, ¿no? Es decir que, en ese sentido, es verdad que aunque sea como estímulo evidentemente lo audiovisual está sirviendo de estímulo para explorar la propia técnica teatral

M: Y de algún modo también como cuestionar, ¿no? La... el propio audiovisual a través de lo que es la interpretación viva del actor en presencia de los espectadores

E: Claro. Está ese cuestionamiento. O sea, es una relación ambivalente porque está ese cuestionamiento pero por otro lado está el estímulo. Es decir, el actor con el que yo trabajo es un actor más completo porque ha necesitado superar cosas que la tecnología está proponiendo, ¿no? En ese sentido

M: Has hablado antes de apuntes, ¿no? ¿Has elaborado algún... algún tipo de reflexión teórica sobre la utilización del audiovisual en el teatro?

E: No, no. Nunca, nunca. O sea, es... te hablo de apuntes que son notas muy internas y este tipo de cosas siempre me parece que de hacerlas hay que hacerlas muy seriamente y necesitan mucho tiempo. Y yo soy más un hombre de acción que de reflexión, de alguna manera, ¿no? O sea, hago... para mi trabajo necesito una reflexión pero como necesaria para la acción, de alguna manera

M: Como una reflexión práctica, ¿no?

E: Eso, eso, sí

M: Dedicada a la praxis, muy bien. ¿Qué ventajas o inconvenientes encuentras en el uso del audiovisual en el teatro cuando se usa?

E: Pues el mayor inconveniente veo este que te decía antes del aplastamiento. Muchas veces la tecnología aplasta lo que sucede en escena y en la mayor parte de los casos cuando hay un uso desmesurado hace que un medio caliente como es el teatro se transforme en un medio frío. Para mí generalmente la tecnología, y estamos aquí hablando del audiovisual, enfría la relación escénica de actor y espectador, ¿no? Porque hace como una mediación tecnológica que enfría esa relación, la hace menos humana. Pero también tengo que decir que he visto gente que ha usado los audiovisuales de una manera muy interesante porque ha encontrado esta síntesis esta simbiosis de la que hablábamos. No, no hay una obra donde ves esto es audiovisual y esto es teatro, sino que hay una obra donde hay un lenguaje donde eso está, eh..., digamos eh... entrelazado dramáticamente, ¿no? Pues puedo hablarte de casos como el de Lepage, que generalmente no utiliza grandes proyecciones pero sí el uso de la imagen está integrado en lo que hace, en pequeños sitios. Me han interesado algunas de las primeras veces que vi esto el uso de pequeños proyectores ya cuando no era una cuestión de proyectar en una gran pantalla sino en pequeños proyectores. Recuerdo aquí un montaje que hubo en un ciclo que llevábamos desviaciones donde la gente proyectaba en su propia camiseta o proyectaba algo en su propia piel. O sea, ese tipo de, de uso de la tecnología no invasiva, ¿no? [Sino donde

M: [A escala del actor, se podría decir

E: Exactamente, a escala del actor. No es una tecnología no invasiva sino que es una propuesta que se suma a la propuesta general, ¿no? Cuando hablo de *no invasiva* es que no aplasta todo lo demás sino que se suma como un elemen... como un signo más dentro de la propuesta general, ¿no?

M: O sea, sintetizando, es que el peligro eh... una desventaja es que el audiovisual se lo coma todo ¿no? Es una propuesta audiovisual más que teatral en ese sentido, ¿no?

E: Eso es, eso es.

M: Por la propia fuerza que tiene una proyección enorme [en una pantalla grande, ¿no?

E: [Claro. Es una cuestión casi también de dimensiones, ¿no? O sea, en algún [sentido, claro

M: [Como ver una cara a lo lejos desde un plano general como quien dice que un...

E: Claro. Y es verdad que al principio, eh..., justamente porque la tecnología no había avanzado tanto, lo que uno podía disponer era de proyectores que proyectar a gran escala. Hasta ese tipo de proyecciones más domésticas o quizá la democratización de todo lo que es la tecnología cotidiana de imágenes, de

móviles, o sea, cosas más pequeñas, son más de estos últimos años que de hace veinte años, ¿no?

M: Claro. Antes me hablabas de algo que te voy a preguntar ahora. Eh... pero te hago la pregunta concreta. ¿Cómo valoras o qué piensas de las puestas en escena que introducen audiovisual que se han realizado en España? Por tu experiencia, según lo que hayas visto

E: Bueno, [pues...

M: Me has hablado de Lepage, ¿no? Que es un maestro básicamente, con algunos más con la Fura en España. Pero de otra manera, ¿no? Porque es bastante distinto

E: Sí. Pues, eh..., yo creo que, que dentro de la curiosidad normal que hay en todo creador, al principio el uso de los audiovisuales para mí era muy ingenuo, o sea, yo que venía del cine también me parecía un uso muy ingenuo. De alguien que le daban un juguete y lo utilizaba de una manera muy primaria. Y bueno, y poco a poco yo creo que esa, esa fascinación por la tecnología se ha ido pasando, quizá también porque estamos en tiempos de mucha mayor precariedad y entonces cuando se usan medios eh... audiovisuales son medios como más domésticos, las cosas que uno puede tener en su casa que las lleva un escenario, ¿no? En ese sentido se ha producido una, una... digamos adecuación a la escala teatral de esos elementos domésticos de los que hablábamos antes, ¿no? No grandes proyectores que no están al alcance de cualquiera, pero sí cualquiera igual sí que tiene en su casa un pequeño proyector o una pantalla plana o un... Yo recuerdo que, eh..., la primera vez que yo vi las pantallas planas fue en un escenario de alguien que... creo que fue La Ribot además que había comprado 8 o 10 pantallas planas porque había una empresa que había hecho una exposición y después de esa exposición las vendía. Y con eso hizo un espectáculo que estaba basado en su relación con esas pantallas, ¿no? Por ejemplo. O sea que yo creo que cuando que con el paso del tiempo la tecnología y lo audiovisual se ha ido reduciendo de escala y en ese sentido ha para mí ha ido ganando en interés

M: Que hay propuestas interesantes en España ahora mismo, ¿no?

E: Eso es

M: Hay muchas, ¿no? Donde utilicen el audiovisual

E: Sí. Tampoco yo sabría, sabría... decirte, ¿no? Pero... no te puedo nombrar concretamente cosas, ¿no?

M: No es necesario, no es necesario. Eh... ¿En qué medida, Javier, crees que la introducción de lo audiovisual, de la proyección audiovisual, o de la emisión audiovisual, ¿no? (si hablamos de la pantalla, tipo pantalla televisor que ya no es proyección, es emisión en ese sentido) en qué medida modifica la puesta en escena? Es decir, en qué medida modifica en principio la dramaturgia y después la puesta en escena (la puesta en escena entendido en su sentido amplio con trabajo de actores con, con el... la instalación del espacio y estas cosas).

E: Bueno, yo creo que eh... (*tose*) justamente tú hablabas antes de la frontalidad y yo creo que es una gran limitación, ¿no? O sea, como te decía yo he utilizado a veces, eh..., monitores o pantallas que no me condicionaban el uso de un espacio, o sea, no me llevaban necesariamente al uso de un espacio frontal, pero en general el uso de audiovisuales condiciona a una frontalidad que no deja de ser una limitación. Pero una limitación que es como el espacio al italiano es una limitación, ¿no? Lo que pasa es que a mí justamente decía antes que esa relación

espectador-actor no frontal me viene justamente como la búsqueda de la especificidad. Es decir, para, eh..., irnos a algo que el teatro puede hacer que otros medios no pueden hacer, esa búsqueda de la no frontalidad es lo que... es lo que me viene de reacción a lo audiovisual. Entonces, yendo un poco a lo que dices, me parece que el audiovisual condiciona una puesta en escena frontal generalmente. Y luego esto es una parte más, más pragmática, digamos. Quizá no tiene que ver (no sé hasta qué punto tiene que ver como lo estás preguntando) pero hay una... una sensación siempre de inseguridad con la tecnología permanente. O sea, cuando uno va a hacer una función y, y... eh... sale de gira y empiezas que te falla. O sea, un actor tiene una capacidad de adaptación que la tecnología no tiene. Simplemente una pequeña conexión que falla porque se ha doblado un cable y te has quedado vendido absolutamente, ¿no? Cuando un actor tiene una capacidad de adaptación a lo que sea porque eso es la maravilla de los actores, ¿no? Que tiene una capacidad, un buen actor se adapta a casi todo y es capaz de salir de casi todas las situaciones imprevistas, ¿no? Mientras que la tecnología te condiciona ya y a veces te anula, o sea, directamente a veces te anula, ¿no?

M: Hmh. También el trabajo mismo con los actores y de los actores a la hora de trabajar con proyección. Es decir si hay un... qué se yo, un personaje que un momento dado se proyecta y hay una interacción con ello. También condiciona eso, ¿no? ¿O no?

E: Yo creo que sí en el sentido, por ejemplo, son muy interesantes las cosas que ha hecho Raúl en ese sentido porque es como su... su línea de investigación tiene que ver con esto. Yo cuando veo sus montajes, eh... claro, en el caso de Raúl la interacción con la imagen es que es una imagen que está sucediendo en directo también, por decirlo de alguna manera. Con lo cual sí es verdad que puede haber una inter...una inter... una interacción real. Pero es verdad que para mí, o sea, unos elementos centrales del teatro que a mí me interesa es el vínculo entre los actores, ¿no? Lo que pasa entre los actores. Eh... algo que tiene el teatro, yendo a esta esencia de la teatralidad que te de... de la que te hablaba antes, tiene que ver con la inmediatez con lo que sucede en el "aquí y ahora". Eso que sucede en el "aquí y ahora" pasa por el vínculo entre los actores. Está generando algo que hoy es así y ya no volverá a ser así nunca más por más que repitamos el mismo texto por... Ya no por más que repitamos, sino incluso porque de la manera que yo trabajo siguiendo las ideas más extendidas que hay en el teatro de la vivencia, lo que me interesa es lo que sucede de verdad en este momento, que no es mañana ni fue ayer, es ahora. Y mañana será de otra manera y pasado mañana de otra manera, ¿no? En ese sentido nunca se puede haber un vínculo que sea, eh..., digamos diferente por parte de los dos lados porque el estímulo que a ti te viene del otro lado siempre es el mismo si algo que está pregrabado, ¿no? Esa es un poco para mí también mi resistencia al uso de la imagen audiovisual. Porque el "aquí y ahora", o sea, hay una parte del "aquí y ahora" que ya queda muy condicionada y que realmente implica que... que esto que sucede de verdad hoy, mmm..., digamos es menos posible porque hay una parte que es igual siempre, ¿no?

M: Claro. Es lo que decía Bazin? de la huella y la presencia, ¿no? Una presencia en el teatro y la huella de la imagen, ¿no? Que es algo que sucedió y que ya no está aquí, ¿no?

E: Eso es

M: Es curioso. Bien, eh... ¿en qué momento de la puesta... del trabajo se decide, o por lo menos lo has decidido tú, cuando has utilizado audiovisual incorporar el audiovisual, la proyección o la emisión audiovisual?

E: No, no entiendo bien la pregunta, ¿a qué te refieres? Es decir [qué qué...]

M: [Es decir, tú en un momento dado vas a... eh... uno hace un... tiene un texto, hace una puesta en [escena]

E: [Te refieres a una puesta en escena concreta, ¿no?]

M: Claro, claro. Y en el trabajo de dramaturgia dices bueno, vamos a incluir aquí esto aquí lo otro una proyección o no proyección o una vez [ya empezado el trabajo con los actores]

E: [No. Siempre, siempre que yo he utilizado audiovisuales eh... ha sido un punto de partida también porque forma parte de la propia estructura dramática del, del trabajo. Es como te decía. Yo he utilizado audiovisuales cuando no me ha quedado más remedio. Y cuando no me ha quedado más remedio ha sido porque desde la propia lectura del texto o desde la propia propuesta, eh..., el uso del audiovisual era, era básico, ¿no? Digamos por la propia dramaturgia de la obra. Es en el momento de la dramaturgia, sea cuando se está creando o sea cuando yo como director trabajo sobre un texto ya creado, cuando decido que, que el audiovisual es necesario aquí. Y yo creo que esa es la palabra fundamental para mí. Necesario, ¿no?]

M: Necesario. En ningún momento ya... eh... ya en la fase en ensayo en la fase de puesta en escena, ¿no? Sino previo a eso, ¿no?

E: Previo, siempre ha sido previo

M: Bien

E: Estoy pensando una cosa que se va un poco al margen pero no sé si tendrá relación con alguna pregunta posterior (*tose*). Yo estoy utilizando ahora bastante el audiovisual como medio, como herramienta en el proceso de trabajo. Por ejemplo, estamos trabajando ahora un montaje y algo que es muy útil es que el poder grabar los ensayos me está permitiendo trabajar sobre ello sin tener que hacer que los actores repitan muchas veces lo mismo porque igual yo para... intuyo que algo no funciona, necesito volver a verlo, les pido a ellos que repitan, repetimos... Cuando no había audiovisual el trabajo de ensayos era más farragoso en este sentido. Mientras que yo ahora puedo grabar un ensayo y al día siguiente ir con cosas muy concretas porque [he podido...]

M: [Y se ven claras, ¿no?

E: Claro, he podido verlo, he podido pararlo donde necesito mientras que cuando ellos están trabajando es un continuo y es más difícil fijar la atención en ciertas cosas, ¿no? Entonces, como herramienta para los ensayos sí me parece que es algo que estoy utilizando y me está siendo útil

M: Y que es útil. Eso es interesante

E: Incluso para volver a cosas yo el tipo de trabajo que hago de ensayo es un trabajo que va por capas donde hay mucha búsqueda al principio de una manera muy abierta. Igual es difícil un mes después recordar qué paso en una de las etapas primeras que estamos trabajando sobre “x” cosas. Mientras que con una grabación te permite ir y decir “vamos a recuperar esto”. Y esa posibilidad de recuperar cosas de los ensayos es algo muy... muy... que permite, [o sea que para lo que es el audiovisual es muy útil]

M: [Operativo que facilita el trabajo, ¿no?

E: [Exactamente

M: En definitiva, como herramienta. Interesante lo que destacas. Te iba a preguntar lo de que (esto lo has contestado básicamente cuando me has dicho que el audiovisual lo utilizas cuando es necesario). Te iba a preguntar si en algún momento has utilizado audiovisual aunque no viniese en el texto, ¿no? Porque algunos textos contemporáneos ya va incluido la propia proyección de audiovisual. Pero básicamente me lo has contestado. Casi siempre viene o deviene del texto, ¿no?

E: Sí. Estoy pensando, a ver, si lo he utilizado siempre ha sido porque era una necesidad dramática de alguna manera.

M: Eh... bien. Eh... Te he lanzado de alguna manera la pregunta que te voy a hacer ahora pero me gustaría profundizar en ella. ¿Cómo, según tu opinión, afecta el audiovisual la proyección audiovisual al equipo de trabajo? Es decir, ¿cómo afecta por un lado a los intérpretes, a los actores? ¿Cómo afecta al escenógrafo? ¿Cómo afecta al iluminador? ¿Cómo afecta a otros participantes?

E: ¿Te refieres al uso de la imagen del de de...?

M: Al uso de la imagen. Ya se ha decidido usar audiovisual, ¿cómo afecta al trabajo del actor? Obviamente antes hablábamos de bueno, si hay una grabación se tiene tal. Si es una emisión en directo se tiene tal. O al iluminador, ¿no? Porque a fin de cuentas el proyector proyecta luz, ¿no? Aunque sean imágenes, ¿no?

E: Sí. [Bueno

M: [Según tu experiencia, según lo que hayas observado. Vamos, no...

E: Bueno, si empezamos donde... por el final, ¿no? Para un iluminador yo creo que es muy difícil trabajar con los audiovisuales porque condiciona absolutamente el tipo de luz que puedes meter. Porque los audiovisuales necesitan unas ciertas condiciones de... lumínicas de cierto nivel lumínico, lumínico que está afectando al iluminador en todos los casos. Con lo cual, de entrada ya es un condicionante, condicionante no quiere decir que luego al final la iluminación no sea buena, pero sí evidentemente está haciendo que tenga que tener en cuenta cosas que sino no tendría que tener en cuenta

M: Algunas veces puede estar hasta en función de, ¿no?

E: Claro, por eso digo, que, que el iluminador tiene que contar con que hay un audiovisual que hay una imagen que se proyecta. Eh... me imag... pienso que esto ha cambiado a partir de las imágenes que no son proyectadas sino que son eh... bueno [como...

M: [Emitidas

E: Claro, porque afecta al menos (tose el moderador) se da la posibilidad de como un... televisor como una pantalla de televisión, ¿no? O sea, que se puede ver con mucha más luz que lo que antes era una proyección. O sea que eso me imagino que también la propia tecnología va haciendo que ese condicionante disminuya. En el caso de los escenógrafos, bueno es que hay escenógrafos que ya pues digamos sus propias escenografías parten de proyecciones, ¿no? Y en muchos casos, por ejemplo aquí puede estrenar el Teatro Meridional, el Teatro Meridional prácticamente trabaja sin escenografía nada más que con proyecciones. Para ellos es muy útil también porque es una compañía que gira mucho y... pues implica de llevar escenografías corpóreas que abultan mucho, son difíciles de trasladar. Sobre

todo en su caso, ellos viajan a Latinoamérica, etc. Las escenografías corpóreas son un armatoste para poder moverse con ellas. Mientras que ellos trabajan, por ejemplo, con, con proyecciones y eso les permite digamos mucha más, eh..., movilidad, por decirlo así, ¿no?

M: ¿Y son proyecciones de espacio? Es decir, ¿escenográficas? que contextualizan la acción, ¿o...?

E: Bueno, son más bien fondos. Trabajan con fondos, ¿no? Eh... no son, o sea, no son por decirlo así holográficas que creen espacios, sino son más bien fondos. Eh... y en cuanto a los actores un poco lo que te comentaba antes, ¿no? Yo siempre para mí una parte fundamental del teatro es el vínculo entre los actores. Más allá de que hay una gran parte del teatro contemporáneo que tiene que ver con de con la relación del actor con el público directamente pero eh... yo siempre he trabajado alternando cuarta pared con la ruptura de la cuarta pared. Hay momentos que los actores trabajan con el público, pero hay un momento que los actores trabajan entre ellos con una cuarta pared. Y en ese caso para mí el vínculo de los actores es fundamental, que es lo que te decía antes. Y... ahí, eh... pues me parece que los audiovisuales no permiten una... relación en tiempo real, ¿no? O sea, si tú te relacionas con una... hay obras ahora mismo que es alguien que se relacionan con una imagen que aparece en una pantalla pues claro, no hay devolución. La devolución siempre es igual. No... no hay una reali... un actor nunca está igual en el escenario todos los días. Por lo tanto, yo hoy estoy diferente pero aunque lo que emito es diferente la respuesta es siempre la misma que el día anterior. Ahí es donde, un poco siguiendo con la idea de antes, donde yo creo que es la parte que menos me interesa del uso de los audiovisuales, ¿no? Cuando intentan sustituir algo que podía ser real y pasa a ser virtual

M: Claro, que podría ser teatral, ¿no? En ese sentido

E: Claro

M: Bien. ¿Qué... qué indicaciones, en el caso de que hayas trabajado con profesionales que se encarguen del audiovisual, o el caso de que lo hayas hecho tú mismo, ¿no? En un momento dado, ¿qué tendrías en cuenta? ¿Qué indicaciones le das a ese profesional a la hora de elaborar el audiovisual? Que tengas en cuenta esto, aquello. Que simplemente con una... no sé

E: Eh... pues realmente, cara a la puesta en escena, pocas, ¿no? Porque tanto la persistencia de la imagen como el uso que hicimos en la tierra eran... eran momentos donde la imagen cobraba protagonismo y entonces no había realmente una síntesis una persistencia de la imagen casi era un prólogo y un epílogo lo que había. Y en el caso de la tierra, como te decía, era una... un momento donde un personaje está viendo unas imágenes antiguas en el televisor. Con lo cual es el momento donde la imagen cobra protagonismo y por tanto, las indicaciones eran más técnicas que [que

M: [Que el contenido de imagen, ¿no?

E: Que el contenido de imagen. Más que tuviese que ver con la influencia que podía tener en la puesta en escena general. Diga... de alguna manera esto es como lo de los aclarados en baloncesto. Había un momento de la escena, o sea, la atención escénica pasaba a estar en la imagen y no en los actores o en la otra parte de la puesta en escena, ¿no? En el caso que estoy pensando la otra puesta en escena en 24/7 que era la que usaba monitores, pues, eh..., ahí ocurría, sí, realmente también pasaba más o menos igual. Hay momentos donde el

protagonismo pasaba a estar en las imágenes y no había realmente una un momento donde hubiese una simbiosis en la escena, ¿no?

M: Bien. Eh... respecto a... a los, a los personajes, ¿no? A la decisión que en un momento dado toma el director de mostrar un personaje en pantalla o de tenerlo en presencia, ¿no? Un personaje teatral. ¿Qué motivos llevan, crees que pueden llevar a un director a...?

E: Pues en mi caso siempre que he utilizado imágenes así han sido personajes ausentes, es decir, que no es que lo que esté ocurriendo en escena sustituya a algo que podría estar en escena, sino que son personajes ausentes por lo que sea. Te decía antes que, eh..., o sea, me interesa cuando, por ejemplo, hubo, eh... , en la obra de Raúl en concreto eran personajes ausentes que se comunicaban a través de la imagen justamente, ¿no? Entonces me parece que en ese, en esos casos tiene sentido cuando, digamos, el propio referente real la imagen es imprescindible. Un poco lo que te comentaba antes, ¿no? Eh... en el caso de la persistencia de la imagen, cuando hablamos de un prólogo y un epílogo es una obra donde tiene, tiene una... un espacio único y justamente el prólogo y el epílogo tiene que ver con lo que sucede antes de que el personaje llegue a ese espacio único y lo que sucede después de que el personaje salga de ese espacio único, ¿no? O sea, que son como complementarios en ese sentido, ¿no? No son sustituibles. Por eso, volviendo a lo mismo, si, si la imagen es sustituible por algo que sucede escénicamente yo siempre voy a optar por lo que sucede escénicamente, ¿no?

M: Hmh. No, no es quitar uno para poner otros en un momento dado

E: Claro

M: [Sino

E: [Sino que tiene que ser algo que complemente

M: Eh... cuando se han proyectado, según tu experiencia tu puesta en escena o lo que has visto, ¿no? Eh... cuando, cuando se han proyectado personajes y también hay personajes escénicos hay personajes audiovisuales y hay personajes escénicos, ¿qué tipo de relaciones se establecen? ¿Cómo lo valoras tú?

E: Eso requiere ya bastante más reflexión. Eh... (*Piensa la respuesta*) realmente yo siempre que he utilizado la imagen, te decía antes y yendo a la línea de lo que estamos hablando, he tratado de encontrar equilibrio, ¿no? para mí es fundamental el equilibrio. O sea que no una que no que... lo audiovisual aplaste lo que sucede en la realidad. Y por tanto eh...eh los que si p...si hablamos de relación entre, me estás [hablando de los personajes, ¿no?

M: [Qué personajes, ¿no? Escénico, audiovisual

E: Sí. Bueno, realmente es que han sido, mmm..., estoy pensando cuando lo he usado, que han sido grabaciones sobre los propios persona... propios personajes no aparecen en escena, con lo cual siempre ha sido el caso así. Con lo cual es... como si estuviésemos mostrando aspectos que en el momento de la propia... eh... [eh...

M: Acción

E: De la propia acción escénica no, no estarían presentes, ¿no? Por eso te decía, en el caso de la persistencia hay un antes y un después. En el caso de lo que hacíamos en 24/7 que estaba lo que te digo de los monitores también eran momentos donde los actores no estaban en ese momento. O sea, que eran había

como una relación de complementariedad. De alguna manera estaba aportando más información sobre los personajes

M: ¿Nunca es simultaneidad? Es decir, ¿nunca un personaje escénico en presencia de personajes audiovisuales?

E: No. Nunca lo he usado en ese sentido

M: Bien, aunque esta pregunta... como la otra, de algún modo en la introducción que hemos hecho me la has contestado pero por profundizar más en ella. Eh... tiene que ver con el espacio. ¿Qué factores se tienen en cuenta a la hora de situar una pantalla en el espacio? Una pantalla, un soporte de proyección, un monitor, vamos

E: Pues en mi caso tiene que ver con, volviendo a la idea del equilibrio, es decir, que no desequilibre la puesta en escena hacia lo audiovisual, que haya un equilibrio. Y para mí que esté integrada en el propio espacio escénico. Es decir, eh... que no... digamos, que no condicione el resto de la puesta en escena. Para mí la idea de equilibrio y complementariedad es fundamental

M: Una cosa de la que no hemos hablado todavía que me gustaría que también charlásemos algo es sobre el tiempo. Es decir, ¿cómo afecta el audiovisual al tiempo? Al orden temporal del propio drama o a la frecuencia, al... o al cuando hablamos de orden o a la proyección de flashback o flashforward, o incluso de simultaneidades que decíamos antes, ¿no?

E: Eh... Pues, igual que en la música, yo suelo alternar eh... lo... estas palabrotas que son en la Facultad: la música extradiegética o diegética, es decir, la música que está puesta digamos desde fuera ¿no? Como director, como autor. Hay una música que lo que hace es acompañar, comentar, etc., la escena. Y hay otra música que es interna a la escena

M: Pone el título [a los personajes

E: [Claro. Exactamente. En general, o sea, me interesa el uso del audiovisual cuando es interno a las escenas, ¿no? Eh... dime exactamente, no sé [porque...

M: [Sobre el tiempo hablábamos, ¿no?

E: [Claro

M: [El orden

E: [Entonces, en este sentido, el audiovisual en mi caso aparece como parte de la secuencia temporal de la obra. Es decir, no es algo que altere ni que condicione ni que ni que afecte porque tiene que ver con el propio tiempo de los personajes. Es decir, un personaje que eh... se conecta vía Skype con otro y se puede comunicar, pues forma parte de la propia acción, ¿no? Lo que sí es verdad es que el audiovisual es como si nos permitiese dos tiempos simultáneos, ¿no? El tiempo en que yo pueda estar con el otro y a su vez puedo tener una acción diferente en el tiempo real, ¿no? O sea que así, en este sentido nos permite como una duplicidad de acciones a la vez, ¿no?

M: Claro. O, por ejemplo, en un momento dado, asistir al pensamiento del propio personaje, ¿no? Si se puede proyectar

E: Sí, sí.

M: O al pasado, ¿no?

E: Claro, yo te hablaba en este caso del uso que hago yo, ¿no? Porque si, por ejemplo, yo si tuviese que, que... hacer algo así como lo que propones lo haría directamente con los actores.

M: Con los actores. [Porque se puede hacer un flash back con los actores, ¿no?

E: [Buscaría, claro, buscaría un recurso que tuviese que ver con la propia teatralidad como te decía antes, ¿no?

M: Claro, claro. Eh... tatatá... bien, ya estamos terminando, ¿eh? Eh... prácticamente hemos llegado al final de la entrevista. Sólo si quieres añadir alguna cosa más, destacar algo, comentar alguna cosa

E: Pues nada, simplemente la propia reflexión que hemos ido haciendo, ¿no? Contigo. Es verdad que ha habido una, una evolución importante en este sentido, ¿no? Es decir, que al principio cuando apareció, cuando... cuando apareció la posibilidad de usar audiovisuales en lo escénico, pues esto que te comentaba antes era como un juguete que te ponían ahí delante y la gente se ponía a explorarlo de una manera a veces un poco reflexiva, sino simplemente porque... [mmm...

M: [Por usar la tecnología, ¿no?

E: Nos gustaba jugar con la tecnología y ese sentido yo creo que fue donde eh... he visto cosas que para mí eran más irrelevantes y poco a poco si... más irrelevantes porque no había esto que te decía realmente una síntesis del lenguaje sino que era, había partes de una cosa, partes de otra. Y poco a poco cuando más me ha interesado ha sido cuando he visto gente que ha podido ir integrando los dos lenguajes, ¿no? O sea que, recuerdo que la primera vez que vi algo que ya me sorprendió porque no era simplemente la proyección de unas imágenes como complemento fue un montaje (creo que era de Carolyn Carlson) que había una pantalla que estaba dividida en tiras, como luego ha usado La Cubana para uno de sus montajes y los personajes salían de dentro y entonces había...

M: Salían de la pantalla, ¿no?

E: ...como una continuidad de lo que sucedía en la pantalla a lo escénico y viceversa y eso me sorprendió la primera vez que lo vi bastante. Ya no era una proyección atrás que no influía a los actores, sino que los actores entraban o salían de ese mundo de la pantalla. Y luego me ha interesado mucho más, como te decía, cuando la tecnología se ha democratizado cuando el acceso a pantallas a cualquier tipo de [imagen

M: [Proyectores que son más baratos y más buenos de lo que eran antes, ¿no?

E: [Y, y...

M: [Las cámaras mismas

E: Las propias pantallas, las imágenes y gente que con una cámara pequeña puede estar grabando y estar proyectando a la vez. Toda esa democratización de la tecnología ha hecho que también la tecnología también digamos bajase en la escala y no tuviésemos que usar una tecnología grandilocuente, por decirlo así de alguna manera, sino una tecnología que se puede integrar más en la cotidianeidad, ¿no? Y ahí sí me interesa y he visto muchas cosas que me han parecido interesantes. No porque, eh..., necesariamente había una idea del uso de la tecnología o del audiovisual de principio a fin, sino que en un momento dado igual que, eh..., en una escena alguien puede usar un muñeco para contar una escena, alguien contaba algo a través de un elemento de imagen puntualmente porque era la mejor manera de contar eso, ¿no?

M: Y para el espectador, ¿cómo crees que el espectador percibe la... esta irrupción progresiva del audiovisual en el teatro, en el drama, en las puestas en escena?

E: Pues yo no sabría decirte en general. Yo te puedo decir en este sentido mi experiencia como espectador que es lo mismo que te estoy...

M: Que me estás contando. Tu experiencia es esa, ¿no?

E: Y... claro, que influyo en eso, o sea, abundo en eso. Yo iba a ver una obra de teatro donde había una pantalla y no sé qué y decía por mucho que uno quiera hacer en este sentido, no va a superar lo que pueda hacer Spielberg en una pantalla, ¿no? Entonces, era como que quedaba pobre. Siempre me resultaba que la comparación con el cine era pobre, por ejemplo, ¿no? Mientras que cuando ya no ha sido una proyección y un teatro formal desde ese punto de vista sino que eh... como te decía, la tecnología ha pasado a tener una menor escala y ha sido un recurso entre otros, un recurso como signo más dentro de otros, cuando lo he visto utilizar de una manera inteligente, es decir, que era como una necesidad de hacer eso en ese momento de utilizar eso en ese momento. Porque era la mejor manera de mostrarlo, ¿no? Yo recuerdo, te decía antes del uso de las imágenes de camisetas sobre la piel, que recuerdo, eh..., que me resultó muy sorprendente la primera vez que lo vi. Alguien con un proyector pequeñito proyectaba y era como si estuviésemos viendo una parte que tenía que ver con las vísceras o cosas así. Y me resultó muy sugerente y seguramente no había otra manera mejor de poder hacer eso más que con una proyección de imágenes en ese sentido, ¿no? Y ahí es donde aplaudo el uso de la tecnología y de la imagen como un recurso más de la manera oportuna

M: Bien. Pues ya hemos acabado

E: Bueno, pues nada, muy bien

M: [Muchas gracias por tu tiempo. [Ha sido un placer charlar contigo.

E: Pues nada, pues espero que te haya servido y...

M: Seguro que sí

E: Y nada, que aquí estamos para lo que necesites

M: Muchas gracias, muchas gracias. Estoy muy contento

E: [O sea que cuando viniste aquí a lo de Raúl ya entonces estabas [con esta misma tesis, ¿no?

M: [Sí. Todavía estaba con la tesis de... sí, sí. No. Y eso fue en el 2010 si no me equivoco. Fue al final.

E: Sí, por eso ya hace tiempo. Por eso, ¿no?

M: Sí, sí. Es lo mismo. No la he terminado (risas)

E: Bueno no, me imagino que las tesis cada uno necesita su tiempo, ¿no?

M: Es muy larga, y además cuando uno trabaja también en... y estaba estoy dando clases en la Universidad. También hacía mis cosas de teatro y por eso tampoco le dedicaba el tiempo a la tesis y estas cuestiones pues se va alargando. Pero vamos, ya estoy en la fase final para... para terminarla

E: Muy bien

M: Te iba a pedir una cosa Javier, si tienes, yo creo que sí que sueles tener porque tod... casi todos los que nos dedicamos a esto tenemos. Una especie de trayectoria, currículum que tengas, [medio folio un folio

E: [Sí. Sí.

M: Si me lo podías enviar

E: ¿Qué hago? ¿Te lo mando?

M: Sí, [al correo que tienes guardado

E: [Al correo que tengo tuyo, ¿no? [Vale, pues yo te lo mando

M: [Me lo mandas ahí. Y así me facilitas también mucho

E: Veo lo que (*tose*) lo que tengo, no sé si está muy actualizado. Sino, lo actualizo y te lo mando

M: Sino, no te preocupes tampoco. Básicamente, ¿no?

E: Pues estupendo

M: Pues muchas gracias

E: Pues nada, gracias a ti

M: Voy a apagar esto. Vamos a contar nuestra vida y está funcionando

-FIN DE LA ENTREVISTA-

10.3. Entrevista nº 3. Raúl del Águila

Trascripción realizada el día 30 de diciembre de 2014

M: Vale. Está grabando, ¿eh?

E: No pienso en nada, ¿eh?

M: ¿Eh?

E: Hace tiempo que no pienso en nada. Así que con lo cual vas a grabarme en frío.

M: No importa.

E: Estás con las orejas rojas.

M: ¿Sí? Pues no... no hace calor aquí. Espérate. Esta es la mía. Vale. Ya también está grabando. Pongo las dos por si acaso. Vale. Vamos a empezar la entrevista, ¿vale? (Tose) Bueno, en primer lugar pues agradecerte tu participación en este trabajo de campo de la tesis doctoral. Y antes de empezar te informo de que va a ser grabado la entrevista como ya...

E: Eh, eh, eh... perdón. Acaban de encender la licuadora.

M: (Risas) ¡Qué cabrones! Tú me avisas. (Silencio 00:47 – 01:05)

E: Ahora sí. Perdóname. Ya.

M: ¿Ya?

E: ¿Hace ruido?, no.

M: No, yo no lo escucho desde aquí, ¿eh? Hasta aquí no llega.

E: Perfecto. Yo sino me dejaba en paz.

M: Vale. Bueno, como sabes la investigación trata básicamente sobre la influencia del audiovisual en el teatro, ¿sí? Y yo te voy a hacer una serie de preguntas que es una entrevista estructurada, pero eso no quiere decir que no repreguntemos, que no lo comentemos y que no... que podamos dialogar, ¿no? Se trata de que sea un poco de diálogo aunque la entrevista es estructurada, ¿vale?

E: Hmhm.

M: Bien. Pues eh... la primera pregunta. Eh...Te tengo que preguntar si el teatro es tu actividad principal. Yo sé que tienes otras actividades, tal.

E: Digamos que el teatro es mi actividad principal a nivel de vocación y a nivel de tiempo, pero que tengo que compartir con la actividad docente, ¿no? Para poder sobrevivir.

M: Y además tienes una formación audiovisual, ¿no?

E: Sí. Yo estudié... primero hice literatura y lingüística que tenemos la parte más... más verbal y más académica. Y luego hice teatro, ¿no? Cuatro años de teatro. Y luego fui a España a estudiar Dirección de cine. Pero me quedé sin dinero, así que estudié solo un año.

M: Hmhm. Eh... bien. Aparte que eh... Luego sí también sé que has investigado cuestiones audiovisuales, ¿no? Es más, tu docencia tiene que ver con lo audiovisual.

E: Sí. Luego ya durante el tiempo que estuve en España pude hacer muchos cursos de realización, me puse a trabajar mucho en video, grabé cortometrajes... pues todo el proceso natural de una persona que se mete en el mundo del video. Hice todos los puestos posibles. Trabajé en producción, arte. Conozco ese espacio audiovisual. Es más, hace poco acabo de estar en una película. Y estuve ahora en la asesoría de un guion que ha sido premiado en Iberescena y en... en... y en el

fondo con el cien peruano. O sea, siempre estoy vinculado al ámbito de los audiovisuales más tradicionales digamos, del cine o...

M: Y tu trayectoria como profesor ahora también tiene que ver con el audiovisual, entiendo, ¿verdad?

E: Ahora sí. Ahora sí completamente (*tose*) Ahora estoy enseñando proyectos audiovisuales interactivos que es un curso en el que el audiovisual es un componente básico en la creación de sentidos pero no desde el punto de vista tradicional, sino en instalaciones, en propuestas, en intervención, en espacio público como el mapping, eh..., y en propuestas en el que lo audiovisual no es tan narrativo sino puede ser en una dimensión más expresiva como videoarte o el video experimental, ¿no?

M: Hmhm. Oye, eh..., Raúl, ¿qué, qué...? ¿Qué elementos comunes consideras que eh... caracterizan tu teatro teatral? El trabajo que has realizado ¿Qué elementos comunes [has...?

E: [Perdón, ¿qué elementos?

M: ¿Perdón?

E: ¿Cómo? Pero, ¿qué elementos dijiste?

M: ¿Qué elementos comunes tienen tus trabajos teatrales? Los que has realizado. ¿Qué destacarías? ¿Qué se repite de uno a otro?

E: Es una pregunta muy buena. Eh... a nivel, lo último que he hecho a nivel tecnología, sin duda alguna, es la intromisión de la tecnología audiovisual. Hablo de video, hablo de sonido, hablo de proyecciones, hablo de superficie de proyección, hablo de la interacción del actor con la imagen. Esos son elementos a nivel tecnológico que se repiten.

M: Sí porque esos están en tus últimas obras, ¿no? En “Intimidad”, en eh... “Nosotros, Hijos de la guerra”, el “Anterior”...

E: En “La Captura” incluso que es unipersonal. En “Delirios” también, es decir, toda la trayectoria que yo he asimilado en los últimos 10 años, el audiovisual es un elemento fundamental, ¿no? Y temáticamente, eh..., es variado, ¿no? Pero es un tema... El tema de la pareja es un tema que se repite. Eh... pero... pero yo creo que la presencia formal de la tecnología audiovisual es un elemento reconocible. Es más, ahora quiero hacer una comedia. La última pieza “La creatura” tiene que ver con el proceso creativo, ¿no? Pero es desde la...desde el lenguaje formal, decía, hay pues un, un, un... un claro puente entre todos los pies.

M: Hmhm. Eh... ¿Has elaborado algún tipo de reflexión teórica sobre tus trabajos o sobre tus métodos en relación a la utilización del audiovisual en la puesta en escena en tus trabajos? ¿Has elaborado algún escrito o alguna reflexión teórica sobre ello?

E: No, no he hecho una reflexión teórica. Pero lo que sí he hecho de alguna forma es sistematizar por proyectos específicos una metodología de trabajo. O sea, digamos, por ejemplo, tú sabes que en “Hijos de la guerra” exigía un proyecto de investigación con unos márgenes temporales específicos y con unos objetivos específicos. Entonces, si bien es cierto yo no realicé pues un análisis teórico o un análisis conceptual. Sí tuve que realizar pues un procedimiento para conseguir un determinado objetivo. En este caso, una propuesta en el que los audiovisuales tuviesen un valor fundamental en la creación del sentido teatral, el sentido final de la puesta teatro.

M: Y con una metodología también bastante específica. Que yo me pregunto si esa metodología la has seguido utilizando en “Intimidad”, por ejemplo, que es una propuesta posterior.

E: A ver, es eh... hay varias... lo que pasa que el trabajo con los audiovisuales tiene muchas aristas, ¿no? Yo creo al menos. Y hablo solamente de las cuestiones técnicas, ¿ah? No hablo solo de las cuestiones... no hablo, no estoy tratando de hablar de las cuestiones conceptuales, reflexivas sobre el entorno, sobre el medio, sino hablo de unas cuestiones prácticas y concretas. Una de ellas es que el actor tiene que estar familiarizado con el lenguaje. Si el actor no está familiarizado con las cámaras, no está familiarizado con los espacios de proyección, es como un actor que no esté familiarizado con la luz. Uno se para en su luz y simplemente no sucede nada. Entonces, no se le ve y punto. Entonces el audiovisual en ese sentido implica que haya actores que estén de alguna forma familiarizados y sean capaces de trabajar. Y no solamente actor, eh..., sino también el bailarín o ejecutante en general. Debe estar familiarizado. Entonces, en este proceso, en esta investigación nosotros tratábamos de familiarizar al actor con este lenguaje. Que reconozca su imagen, que reconozca su imagen, que reconozca las formas más rudimentarias de proyección que es la sombra, que conozca los diversos encuadres, que reconozca las diversas formas de proyección, cómo se puede manipular con el espacio y la luz en función de las cámaras o en función del objeto proyectado, etc. Eso por un lado. Por otro lado, hay un elemento también complicado también que es el de la tecnología. En muchos espectáculos se usa la pantalla y la pantalla es como un... como ciertamente un poder muy potente, ¿no? Y además es poco versátil porque el proyector no te permite movilizarte mucho. Entonces, hemos ido aprendiendo nuevas tecnologías que te permiten de alguna manera ser menos... menos... menos rígido en recursos, ¿no? para convertirlo en más manipulable, para convertirlo en un elemento más, eh..., moldeable a las necesidades que tengamos, ¿no? Al principio estábamos muy exigidos de la propia, de la propia imposición de la tecnología. La tecnología te imponía en eso, ¿no?

M: ¿Impone una por ejemplo una frontalidad la utilización de proyección?

E: Yo creo que la estoy, eh..., la estamos empezando a romper, ¿no? Yo creo que la estamos empezando a romper con software que vienen pues de tanto el teatro como el (*Comenta un ejemplo que no se entiende* 09:54) o el software como el (*Comenta un ejemplo que no se entiende* 09:55) o el (*Comenta un ejemplo que no se entiende* 09:57) que te permiten ya estructurar el espacio de una forma un poquito más dinámica, tres casi como tres dimensiones. Luego están los soportes de proyección. Hay un soporte de proyección que te permite trabajar con... rompiendo un poco esa frontalidad aunque sea de forma ilusoria, ¿no? Porque siempre se necesita que el espectador esté ubicado en un determinado punto para que pueda contemplar ese material audiovisual. Entonces, entonces, por un lado tenemos el trabajo del actor, por otro lado tenemos el trabajo con las tecnologías que van creciendo que van dándote más oportunidades. Y luego está el trabajo con el propio espectador, ¿no? Que a veces tengo la impresión que puede estar un ciertamente un algo un tanto desconcertado porque es introducir un componente, un signo nuevo muy contundente en escena. Y a veces ese signo condiciona toda la lectura. Y contra eso luchamos en ese espectáculo, que sea un elemento integrado dentro de toda la narración y en toda la estética.

M: Hmh.

E: Y un elemento adicional es, eh..., es el trabajo mismo con la creación de sentido ya con la idea de montaje, ¿no? Cómo yo monto esto sin que un signo se imponga frente al otro; cómo yo monto esto para que en su conjunto no sea un Frankenstein sino algo armonioso.

M: Que la puesta en escena esté todo integrado en la puesta en escena, ¿no?

E: Claro. Como es este sin subordinaciones. Yo siempre he creído, yo creo en la obra total en ese sentido. En posibilidad de que no esté en subordinaciones de ningún tipo de lenguaje. Muchas veces asistimos a espectáculos o a propuestas que tienen una, un... un componente muy potente de un único recurso. Un segundo que mi perro... ¡Oye Leo! ¡Fuera! Me estás distrayendo.

M: (Risas)

E: Hace lo que me ave... me, me ordeno. Lo que trataba de decir es que... yo no te... a mí me gustan los espectáculos en los cuales no hay ningún signo que sea pues absolutamente dictador frente al resto. Aunque nosotros trabajamos con la palabra, con la historia... es un componente más dentro de todos los otros componentes que conforman la escena.

M: ¿Qué ventajas o inconvenientes encuentras en la utilización del audiovisual en la puesta en escena? Ventajas e inconvenientes.

E: Empiezo por los inconvenientes que los tengo bien claros. Es que... aunque la tecnología ha bajado mucho y está muy... bastante más accesible sigue siendo cara. Sigue siendo cara sobre todo cuando quiere conseguir más versatilidad, o sea, si tú solamente quieres un proyector, pues una cámara no pasa nada. Pero si lo que quieres es ser hacerlo más versátil tienes que trabajar con más software, con más elementos. Y cada vez eso va encareciendo más la propuesta. El otro inconveniente es que... implica muchos, eh..., conocimientos técnicos específicos. O sea, si yo solamente con mi trabajo de director hubiese necesitado seguramente un equipo distinto de trabajo. Yo me he tenido que meter en la tecnología. Conocerla, saber en qué puede qué te puede dar y qué no. Y bueno, como tú bien decías yo vengo pues del audiovisual. Yo sé montar video, entonces he trabajado con el video. Luego, eh..., sin saber me fui incorporando a la realización en vivo y luego a otros componentes como el "After Effects". Y luego cuando ya trabajas un poco con otro tipo de proyectos te das cuenta de que si quieres lograr ciertas cosas tienes que trabajar con 2 o 3 software nuevos. Tienes que conocerlos. Por ejemplo, ahora que estamos trabajando con, con sensores eh... si bien es cierto antes era bastante más caro, ahora es bastante más accesible porque existen software libres y hardware libres que te permiten con muy poco dinero trabajar con estos elementos, ¿no? Como el "Arduino" o el "Leonardo", etc. Esta nueva tecnología hay que conocerla hay, que estudiarla, hay que re-saber. Es como... como que llega un punto en que dices "bueno, esto ya es una empieza a ser una dificultad, ¿no?" Tienes generarte un equipo técnico que trabaje contigo y que pueda desarrollar. Yo estoy trabajando con un ingeniero electrónico, por ejemplo ahora. Un ingeniero electrónico que es el que me permite hacer concreto alguno de los elementos con los que estoy trabajando. Porque recuerda que lo audiovisual no es solamente lo visual, sino también es lo auditivo, lo sonoro, los espacios sonoros, cómo los construyes en escena desde la misma escena y para eso es necesaria la tecnología. Entonces un componente importante es que hay que continuar. Aparentemente profundizar y estudiar y estar al tanto de las tecnologías. Felizmente, ahora son software libres, hardware libres. Se van

desarrollando por las propias necesidades. O sea, tú buscas la necesidad y vas encontrando la resolución al problema que te digo que te enfrentas. Esto es bonito, es creativo. Yo creo que es un (*no se entiende* 15:11) hacia nuevas formas, nuevos lenguajes. Eso por un lado, la tecnología. Por otro lado, con lo sí lo caro que puede llegar a ser la tecnología, por otro el conocimiento que se necesita para poder acceder a ella. Otro inconveniente quizá es la que sea un buen espacio (*tose*). O sea, no puedes trabajar tú una pieza la puedes ensayar en tu salón o haces un trabajo de mesa, pero lo audiovisual es muy complicado hacerlo en maqueta o solamente en simuladores. Necesitas un espacio para ver cómo se comporta ese nuevo signo dentro de todo lo que estás creando. Y sabemos bien que nosotros no trabajamos en grandes espacios o no tenemos acceso a esas cosas. Nos cuesta. Y eh... y el otro inconveniente es que muchos actores, eh, eh, esto exige un trabajo de precisión muy potente en el ejecutante. Un trabajo de precisión. O sea, no puede haber, ¿cómo le llaman? Morcillas.

M: Morcillas las introducciones de texto...

E: Sí, verbales, ¿no? Cuando no pueden haber morcillas espaciales. No puede haber morcillas, entre comillas hablo, ¿no? No pueden haber furcios no pueden haber ese tipo de errores porque...

M: Improvisaciones con la tecnología, ¿no?

E: Improvisaciones libres, ¿no? Porque la tecnología está construida para la precisión. Y eso ahí puede cansar mucho al actor. Eso puede saturarlo, ¿no? Porque a diferencia del bailarín, el actor le cuesta más esa disciplina. Voy a quizás ganarme el odio de alguno, pero este... (*Risas*) El bailarín camina dos pasos, se detiene, hace una pausa, se para en puntas o es capaz de repetir una partitura con muchísima actualidad. El actor una partitura física de esa naturaleza le cuesta.

M: O sea, es necesario un trabajo de la espe... espacialidad añadido, ¿no? al trabajo teatral.

E: Exacto, y muy preciso. Muy preciso. Y luego ya la combinación entre las tecnologías, ¿no? Porque la luz es recibida por las cámaras o por los proyectores de una determinada manera. Condiciona cómo se ve la proyección, la luz, la... ¿no? Es decir, eh..., implica la combinatoria de muchos lenguajes. Eh..., por ejemplo, hablando un poco por tanto lo que te decía. Esta gente de los que hicieron el programa "Isadora".

M: Hmhm.

E: Veías contactar los que son... son... son gente de teatro que hicieron un audiovisual, o sea, crearon el software para su propio trabajo.

M: Hmhm.

E: ¿Ya? ¿No los conoces? ¿No habías escuchado de ellos?

M: Algo había oído pero muy poco, ¿eh? No he [profundizado].

E: [Pero está en la página web. Se llama "Troikatronix", una cosa así.

M: "Troikatronix".

E: Pero tú le des "Isadora" aparece.

M: Hmhm.

E: Entonces esta gente (*no se entiende* 17:56) realidad Liliano cómo se apellida no me acuerdo exactamente cómo se...esta (*no se entiende* 18:01) este sujeto es un (*no se entiende* 18:03) de la informática. Entonces generó un programa para poder utilizar audiovisuales en escena. Entonces, a todos los componentes, por ejemplo, los llama *actores*. Todos los componentes tecnológicos (proyector de video,

efectos) todo eso lo llama *actores*, como elementos actorales dentro de su... de su propuesta escénica. Y te permite manipular en video y está pensado para teatro. Está pensado para una puesta en escena. Entonces, eh..., ahí vemos, pues, lo que te comentaba hace un rato la capacidad o la necesidad de de una búsqueda escénica audiovisual, tener el soporte tecnológico que en ese caso, en el caso particular de esa obra tuvieron que crearlo yo. Lo crearon ellos mismos y lo han desarrollado y lo venden. Y de hecho ganan dinero (*risas*) con este software. Es... lo ha aprendido a usar (*no se entiende el nombre del autor* 18:54). Está bastante bien. Hubiese ahorrado muchos años de sufrimiento este software.

M: Sí, ¿no? de... de de... trabajo que agiliza, ¿no? los software. La informática

agiliza el trabajo a la hora de...de llevarlo a cabo, ¿no?

E: ¡Claro! Por un lado agiliza y pero también es cierto que ya te digo, por ejemplo, una cuestión muy sencilla, ¿no? De... tú te lees una cama... por poner por ejemplo, un trabajo de un actor que tiene una cámara, entonces era un bailarín que bailaba pero lanzaba la señal de video al proyector pero pasaba por el software para ralentizar ese paso de tal forma que cuando él ya no estaba en pantalla recién salía en pantalla, y cuando volvía a entrar salía se repetía en infinito pero en imágenes completamente distintas momentos distintos de la propia persona. Eso, eh..., no es todo lo que hay porque a nadie le interesa que eso exista. O sea, eso es una necesidad propia de ese espectáculo. O sea, ¿entiendes? Entonces, necesitas un programador, o alguien, o tú, meterte a ponerte a estudiar programación para poder trabajar en un software que te permita esa programación y lanzar... y... y... y que cubra la necesidad. Es como, qué sé yo..., como un processing, un software con... hay varios nombres que ahora no me acuerdo, ¿no? para Mac, etc. Con que hay que programarlo para que haga las funciones esas.

M: Hmhm.

E: Ahora bien, tú me dirás, bueno, eso siempre pasa porque claro, tú eres director de teatro, tú no sabes la programación que tiene que pasar el “Pakkad” que se use para hacerlo, puede ser.

M: Hmhm.

E: Pero en este caso (*tose*) ¿no? O sea, tú pasas como director. Tú le dices quiero esto y punto, ¿no? Pero en este caso todavía no estamos hablando primero, eh..., no existe la profesionalización tan desarrollada del responsable audiovisual desde un teatro, ¿no? Todavía. Si bien es cierto existe una figura, es una persona que se encarga de proyectar, se encarga de manipu... manejar un poco el asunto pero no de programarte una necesidad expresiva, ¿no?

M: Hmhm.

E: Entonces eso me imagino que con el tiempo y con los espectáculos se irá desarrollando. Eh... de hecho ya hay compañías que los tienen, ¿no? Trabajan ya con... gente que trabaja la electrónica. De hecho nosotros que somos un poco tirando un poco y aprendiendo un poco de todo.

M: Hmhm.

E: Eh... no sé.

M: Esto, esto... estamos hablando en cuanto a las desventajas, ¿no? que implica un [esfuerzo...

E: ¡Ah! Sí, sí, sí.

M: ...una... un trabajo añadido, ¿no? A... en el...

E: Un trabajo añadido y también este... creo el, el... por otro lado, eso hasta puede ser un potencial, ¿no? Porque tú ya ves aplicaciones en publicidad, ves aplicación activaciones en las calles con audiovisuales, la venta de pronto estás en la calle y la publicidad se activa por tu presencia, tiene una suerte de hiperactividad con el sujeto que está contemplando la... la... la publicidad. Y eso inevitablemente ya ataca, me imagino. De hecho ya llega, ¿no? De hecho se usa. Experimentalmente, con sus deficiencias, con su rigidez. Pero la hiperactividad va a llegar o va llegando a las puestas en escena. Tanto la interactividad del sujeto, el actor con los medios, como el público, ¿no?

M: Hmhm.

E: Entonces, eh..., son inconvenientes, son dificultades pero que se va desarrollando en otros campos es muchísimo. Se va desarrollando muchísimo.

M: ¿Y ventajas? ¿Las hay? ¿La utilización, eh..., a la hora de utilizar audiovisual en una puesta en escena teatral?

E: Es que es difícil mencionar la palabra ventaja. O sea, a lo que me refiero es que un mimo no usa audiovisuales y no necesita esas ventajas. El tipo construye con su propio código. Yo lo que llamaría más que ventajas yo llamaría que es, eh..., la posibilidad de introducirte a un nuevo lenguaje. La utilización de recursos que redefinan el lenguaje escénico. Que lo constituyan en algo distinto que mantiene en esencia el hecho teatral, el hecho vivo. Pero que... incorpora una serie de posibilidades expresivas nuevas. De hecho hoy hay danzas con drones, horribles todavía pero (*Risas*) imagino que irán poniéndose mejores, más potentes. (*Suena el teléfono*)

M: Raúl, ¿en qué medida (*Suena el teléfono*) en qué medida crees la introducción del audiovisual, de la introducción del audiovisual modifica o puede modificar el trabajo de puesta en escena o la propia puesta en escena? (*Suena una voz femenina de fondo*)

E: Mmm... Yo creo [que

[¡Papá! ¡Es mamá quiere hablar contigo! (*Interrumpe otra persona la conversación*)

M: Espera, [aguarda...

E: [¿Hablas...?

M: Aguárdame un segundito solo, ¿vale?

E: Sí.

M: (*Se oye de fondo*) Discúlpame Raúl. Ya estoy aquí. Te preguntaba sobre la posible modificación de la puesta en escena a la hora de utilizar el audiovisual o cuando se utiliza el audiovisual.

E: Pero, ¿lo modifica? Fundamental lo mismo. Bueno depende de cómo lo utilices, ¿no? O sea, si tú usas pues una pantalla al fondo usas el audiovisual, ¿no? O sea, no pasa nada, es decir no... cumple una función decorativa o cumple una función... sí, básicamente decorativa o quizás tenga un valor dramático pero que no involucra la puesta en escena en la medida en que funciona secuencialmente con la escena y de pronto la pantalla, la escena y de pronto la pantalla. O sea, no hay una..., eh..., vínculo en otro elemento. En ese sentido pues podemos interferir mucho.

M: ¿Y en la disposición de los actores [en el espacio, por ejemplo?

E: [Pero... pero si tú lo que buscas es construir un... una propuesta escénica en la cual el audiovisual sea un logro, un recurso y en ese sentido pues es... es un trabajo... de una profunda relación y transformación de la puesta en escena. ¿A qué me refiero? O sea, tú puedes montar luces el último día, ¿no? O sea, (*Tose el moderador*) (no se entiende 25:48 – 25:49) las luces deben tener absolutamen... Bueno, modifican un poco la posición de los actores pero nada, no puedes trabajar con el vestuario. El vestuario pues te lo pones el último día o muchas compañías trabajan así. Pero, ¿qué pasa si tu coreografía, eh..., o tu coreografía o tu movimiento está intrínsecamente vinculado a tu vestuario?

M: Hmhm.

E: No puedes trabajar el último día con él. Entonces, yo aspiro a propuestas en las que los audiovisuales estén intrínsecamente vinculados a la creación de sentido escénico. En ese sentido, transforma completamente la puesta en... la...el trabajo de la puesta en escena. Desde el primer momento tenemos que trabajar con los audiovisuales, tenemos que ir construyendo el trabajo del actor simultáneamente construyendo la plástica audiovisual, construyendo las dinámicas audiov... en función del desarrollo de la escena.

M: Hmhm.

E: ¿Me comprendes? O sea, eh...

M: Sí.

E: Todo, todo el proceso, la creación de ritmo escénico, decadencia de silencios debe estar en permanente diálogo con los aportes que te está dando.

M: (Suena el teléfono) Con la propia imagen.

E: O el video, o la cámara, o la imagen en general que estás construyendo Eso más complejo es por momentos más caótico eh... un poco... que de una incer... me genera mucha incertidumbre a mí, mucho pánico, pero hay momentos en que todo encaja y es fabuloso, ¿no? Y además lo único malo que muestra una necesidad de cualquier problema electrónico (*risas*) y eso es algo que no te he comentado en las desventajas, pero eso, eso puede generar pues un pánico...

M: Claro.

E: Y una crisis total.

M: Oye, ¿y cómo valoras las puestas en escena que incluyen proyección audiovisual y que se realizan en España, la que has visto de otros compañeros y otras propuestas escénicas o video escénicas que has visto?

E: Eh...

M: ¿Qué te parecen? ¿Cuál es tu opinión sobre ellas? ¿Qué echas en falta? ¿Qué no? ¿Qué...?

E: Es difícil. Es difícil. No he sido un gran devorador de propuestas. No he tenido la oportunidad de excesiva propuestas sobre todo españolas. He visto algunas de fuera que han llegado a España. Los rusos que no me acuerdo de los nombres o los belgas. Que son trabajos muy interesantes. Una vez fuimos contigo a ver un espectáculo, ¿te acuerdas? En el Centro Dramático Nacional que era un monólogo, un señor.

M: Sí.

E: ¿Te acuerdas? [Un poco...

M: [Sí, sí, “Rojo reposado”, ¿no? “Rojo reposado” se llamaba.

E: ¿Ah?

M: “Rojo reposado” se llamaba era la obra.

E: ¿Era español?

M: No, no, era belga.

E: Era belga también, claro. Eh... Quizás el trabajo más arriesgado más interesante es... ¿cómo se llama este lu...? No recuerdo el nombre pero por favor no me cites en CIAS, como que parezca que recuerdo el nombre.

M: (Risas)

E: Esta mujer española (*risas*) este... que presento en la Pradillo un espectáculo de... que es muy famosa que trabajó también en...

M: ¿Angélica Liddell?

E: ¿Ah?

M: ¿Angélica Liddell?

E: No, no, no. Angélica Liddell no. Con Angélica Liddell no. Eh... se trata de una señora que trabaja básicamente lo audiovisual y [que hizo

M: [¿Extranjera?

E: ¿Ah?

M: ¿Extranjera?

E: No, es española. Es española pero trabajó con un francés. Se fue y se ganó varias becas. Estuvo [como 5 años trabajando en un nuevo en unos proyectos.

M: [No me acuerdo.

E: Y luego su propuesta era bien interesante. Consistía en... en generar... en generarte en absoluto desconcierto la primera media hora de función porque no sabías qué estaba pasando.

M: Hmhm.

E: Pero luego descubres, cuando te ponen lo que, las pantallas. Se encienden las pantallas, te había estado grabando una suerte de película escénica ahí y no te habías dado cuenta.

M: Hmhm.

E: Entonces luego veías el resultado y todo lo que los gritos, las posiciones, los movimientos escénicos, todo lo que te había parecido extraño y poco coherente cobraba una gran importancia luego.

M: Hmhm.

E: No recuerdo el nombre pero te voy a pasar el dato.

M: Vale, tranquilo.

E: Eh... porque esta persona me parecía un trabajo... un trabajo interesante, arriesgado. En general, en general, ¿eh? Lo que he visto en España es un trabajo... muy bien montado a nivel de propuesta teatral, pero en el que lo audiovisual forma parte de un discurso complementario, un discurso decorativo. Sin que esto sea malo, ¿ah? O sea puede ser ha quedado bonito, ha quedado bien, pero que no ha estado integrado de la creación misma del discurso mismo dramático, o poco. O poco lo que he visto. Te señalo a esta señora porque esta es la que más me pareció más interesante. Y te señalo a esta otra gente que me parece muy buena. No he visto otras propuestas en más, más interesantes también pero que ya se desligan propiamente de... he dicho del teatro más al uso, ¿no? Hablo de propuestas más performativas, ¿no? (*Suena el teléfono*) Propuestas en danza donde ya hay un uso que es menos narrativo del audiovisual y se convierte, dialoga un poco más con la escena, ¿no? Y eso me gusta más. El reto está en hacer un teatro... ciertamente un tanto narrativo pero con elementos audiovisuales

que tengan un valor dramático y un... un poder sígnico de interrelación con nosotros por los signos del teatro.

M: Hmhm.

E: Esa es la aspiración.

M: Oye, eh... ¿en qué te... en qué... en qué fase del trabajo, eh..., decides o... incorporar el audiovisual a la propuesta escénica? Es decir, ¿cuando lees el texto? ¿El trabajo de dramaturgia? ¿Ya dentro de la puesta en escena?

E: Ah, ah... a ver, yo creo. Es... es que, vamos a ver, porque yo he hecho muchos videos para mucha gente, para muchas obras de teatro, ¿no? (*se oye un niño de fondo*) No te digo videos. Pero siempre son videos o decorativos o detrás. Eh... o complementarios al discurso, ¿no? Que van en paralelo pero que los complementan, ¿no? Justamente porque yo no formo parte de ese proceso. A mí me piden un audiovisual. Me lo piden. Yo lo hago. Pero los proyectos en los que he estado recuerdo, por ejemplo, uno en el que hice básicamente la propuesta audiovisual que fue para el 15M este proyecto de investigación de “La cuarta pared”.

M: Hmhm.

E: No sé si recuerdas con... con este director que se llamaba... Sergio.

M: Sí, [recuerdo.

E: [¿Te acuerdas de él?

M: Sí, recuerdo vagamente, sí. El...el...

E: Fuiste a verlo, creo.

M: Sí. Sí.

E: Era sobre el 15M. Carla Dimaraes hizo la dramaturgia.

M: Sí, sí, sí. Lo recuerdo, pero no me acuerdo cómo se llamaba. (Suena el teléfono)

E: Ya, ya. (*Risas*) Yo tampoco.

M: No importa.

E: Y... y lo importante es que yo formé parte de la investigación, ¿no? Entonces, yo llevaba propuestas e ilusiones todo el tiempo, o sea, era mi trabajo. O sea, yo distinguiría mi trabajo cuando he sido el videasta o el videocreador una propuesta y cuando he sido el... el director, ¿no? Cuando he sido... yo amaba estar desde el principio del proceso porque yo iba produciendo audiovisuales en función de lo que yo veía, en lo que iba pasando en la escena en función de todo lo que... lo que... lo que, eh... yo sentía que era necesario en ese espectáculo. Entonces, yo hacía mi propia lectura. Iba sobre el 15M. Entonces, yo preparé muchísimo material. Es más, ahora yo uso de otra forma, me gustaría hacer una videoinstalación con ese material que tengo. Entonces yo agradecí mucho estar en ese proceso desde el principio porque yo fui creando, produciendo. O sea, no fui “necesito acá este video” y ya está, “hazlo, Raúl”. Sino que me parece que ese es un trabajo que se debería hacer con un videasta desde el principio. Como un proceso. Bueno, como trabajas con el dramaturgo desde el principio hasta, trabajas como el vestuarista desde el principio, trabajas con... trabajas con un videasta desde el principio. No es un encargo aleatorio. Es un creador que está proponiendo un discurso en relación con otros elementos. Y eso debería incorporarse desde el principio. Ahora, como creador, pues fundamentalmente por esto que te digo como director. Es más, yo a veces parto de una idea visual, no

parto de un encuadre para una propuesta escénica. Parto de una película, parto [de...]

M: [O sea, ¿estás con el texto, lees el texto y ya te va sugiriendo desde... eh esa fase de lectura del texto eh... determinadas imágenes o determinada introducción del audiovisual? O, en cambio, una vez ya trabajado el texto, leído o visto el sentido y demás, luego ya en la puesta en escena, ¿vas añadiendo cosas o te va sugiriendo cosas o se complementan ambas cosas?

E: No, yo creo que puede, puede ser el trabajo en ese sentido no es, eh..., no es, eh..., diacrónico, ¿no? Suele ser sincrónico, en mi caso, (*Tose*) ¿no? De pronto estoy en una película, de pronto... de hecho yo trabajo los actores. Muchas veces, muchas veces trabajo los actores a partir de... de referentes visuales. De hecho ca... ca... ca... cada proceso es distinto, pero yo suelo introducir todas mis referencias tanto verbales, como visuales, como sonoras, auditivas. Y en ese sentido yo trabajo mucho ampliando el espectro referencial de los actores. El audiovisual forma parte de ese elemento referencial, ¿no? Nunca es dejado de lado, sino se integra entre ese, ese... ese manejo de referencias que todos los involucrados en el proceso creativo debemos tener.

M: Hmhm.

E: El proceso creativo.

M: Hmhm.

E: No sé si es exactamente eso lo que preguntabas, o...

M: Sí, sí, sí. No... eh, yo... eh... lo que tú quieras contestar y lo que entiendas con la pregunta, ¿no? Iba sobre eso, ¿no? El... eh... la pregunta. Y la respuesta también ha ido sobre eso. Yo quería insistir en este asunto quizás haciéndolo más específico.

E: Te escucho, te escucho un poco, te escucho un poco mal. ¿Cómo?

M: Sí. ¿Cómo... cómo se cómo has realizado en tu trabajo la incorporación del audiovisual y qué sentido querías darle a... a... a esa incorporación al audiovisual en el... en el... en el drama, en la puesta en escena? ¿Qué sentido tiene el uso del audiovisual cuando tú lo usas en tu trabajo?

E: A ver, es... me voy a tomar mi tiempo para pensarlo porque yo creo que es la pregunta clave, ¿no? ¿Qué sentido tiene? Pues a ver..., eh..., el... el... hay un momento clave que tiene que ver con la estética. Que tiene que ver con la composición, con la armonía. Yo creo, en ese sentido soy muy visual, o sea, eh... me encanta, disfruto de una buena composición plástica de lo que ocurre en escena. Y, y... ese es un valor que yo busco desarrollar. Si tú ves alguna de las piezas hay muchos momentos en que son... no hay palabra y básicamente, narrativamente no se avanza excesivamente, sino es una, una... una composición plástica de lo que se ve, ¿no? Y en ese yo creo que soy heredero también de una tradición teatral peruana del grupo en el que trabajé que se preocupa mucho por la imagen que compone. Esta imagen es poderosa, esa imagen modifica o enriquece el sentido de la pieza pero es básicamente visual.

M: Hmhm.

E: Eh... y, y, por otro lado, me interesa el audiovisual en la medida en el que provoca un tipo de percepción distinta en el espectador. O sea, lo... lo... lo somete a otro tipo de concentración, lo sorprende, eh..., lo involucra, lo seduce de una forma distinta a lo que habitualmente hace.

M: Hmhm.

E: Yo creo que tiene que ver pues con lo profund... con la profunda... importancia que tienen los audiovisuales en el siglo XX, ¿no? En el cine, la televisión, etc. Y... y... y eso es a lo que me interesa muchísimo introducirlo en el teatro porque el teatro es el espacio pues, en el que te permite el... la suma de todos los lenguajes, ¿no? Artísticos.

M: Hmhm.

E: Y el cine y el video estaba como, está todavía coqueteando con el... con... con el teatro. Y se mete, sale, lucha, pelea, y a veces es un enfrentamiento una lucha ahí... fraticida entre estos dos signos, estos dos lenguajes. Y bueno, pues yo también me he estrellado demasiadas veces y no he encontrado nada en común y he dicho “oye, esto funcionaría mejor sin cámaras sin nada”, ¿no? Ya me ves a mí diciendo: “lo vamos a hacer sin nada”. O a la inversa, “quiero, no sé, ¡doctores!” Mejora una película, un video, ¿no? ¿Sabes por qué? Porque a veces, porque a veces se encuentran en estos discursos y cada uno quiere su presencia, su exigencia. Y está pues el trabajo mío de lograr, generar una armonía de estos discursos. Yo creo que todavía no lo logramos. Todavía no. Todavía no.

M: Eh... ¿En qué... en... en el desarrollo de tu trabajo, eh..., has introducido alguna vez audiovisual que...en el contenido de la puesta en escena que no... que no apareciese en... en el texto, en las acotaciones del texto?

E: ¡Ah!, claro. ¡Siempre!

M: Siempre.

E: Hay textos... (*Risas*)

M: (*Risas*)

E: Para mí el texto es una excusa, un punto de partida. Y a veces un punto de llegada, pero no es de ninguna manera un dictador. Yo no creo en dictadores de ningún tipo, de signos dictadores de ningún tipo. Ni la palabra, ni el texto, ni el video, ni el actor, ni el movimiento, ni la danza. O sea, no lo... En el texto - y por eso me odian algunos dramaturgos - (*Se ríen ambos*) está en función de lo que finalmente se construye en diálogo y todos los recursos escénicos, ¿no? Claro, es que a veces se plantea y eso también lo... lo... lo tengo como, no sé si es una virtud o un defecto, pero generalmente la gente tiene una pieza de teatro, una pieza de teatro textual, la lee y luego dice “vamos a montar esto”. Yo no. Entonces y entonces claro, es tan fuerte lo que manda ese texto que todos los otros suman, ¿no? A ese texto.

M: Hmhm.

E: Entonces bueno, o sea, yo en ese sentido no trabajo. Si yo tengo un texto que es una excusa y mientras van introduciendo, entrando en diálogo con los otros recursos escénicos, ese texto puede cambiar cortándose, quitándose o yéndose al garete.

M: Y el audiovisual es uno de esos recursos, ¿no?

E: Es uno de esos recursos. Es un recurso más que puede decir, no, esto no es así, esto no es verbal, esto es imagen. O simplemente esa imagen que sugiere no verbal no es necesaria porque esta otra que hemos encontrado de lenguaje... de lenguaje audiovisual es más potente. O lo mismo pasa con un movimiento, una... un texto, una frase, o un..., eh, o un... movimiento escenográfico, ¿no? Porque a veces estamos trabajando también con ciertas automatizaciones de los elementos escénicos que pueden ser importantes.

M: Oye, ¿cómo...cómo...cómo crees que afecta el... la proyección audiovisual, el uso del audiovisual, eh..., en el equipo de trabajo? ¿Cómo afecta, por ejemplo, al intérprete, a los actores, cómo afecta al escenógrafo, cómo afecta al iluminador, cómo afecta a otros componentes del equipo de trabajo en su trabajo?

E: Bueno, los afecta mucho, ¿no?

M: [A los actores, por ejemplo.

E: ¿Cómo?

M: A los actores, ¿cómo le afecta?

E: A los act... uno por uno, si quieres.

M: Sí, venga.

E: A los actores este... dependiendo del nivel del uso del audiovisual, dependiendo (*se oye la voz de un niño de fondo*) del tipo de interacción que tenga que efectuar con el... con el audiovisual. El... el nivel de afectación es mayor, ¿no? Si simplemente es un decorado pues el actor seguramente lo único que se le pedirá es que no tape el audiovisual o no haga sombra o se ponga en un lugar donde componga bonito. Pero si a la vez tiene que, tiene que actuar con lo audiovisual, a veces tiene que mover en función de lo que pase en el audiovisual. Además, el audiovisual ocupa su propio espacio escénico y tú no tienes... tú tienes que... y restringe tu trabajo. Por eso mismo evidentemente tienes que convivir con el audiovisual y aprender a crear sentido en convivencia con él, ¿no? A saber exactamente cómo puedes enriquecer ese material en función de que lo conozca bien, que haya trabajado con tiempo bien y se necesita porque se entrene en ese trabajo, ¿no? Y luego con... a los luminotéc... creo que eso es un... es una drama, ¿no? Las luces. Porque están en función de la visibilidad y la luz puede opacar completamente la proyección, por ejemplo. En ese sentido hay un... hay... Lo mismo pasa con los colores que tú elijas y es una... si es una... si es una... por ejemplo escenográfico. (*Interrumpe otra persona la conversación: "voy a bajar con Katy porque mamá me dice que tengo..."*) Si es por ejemplo un video que [tiene...

M: [Perdona, Ángela, estamos...

E: Que está interviniendo la escenografía como un mapping, está interviniendo la escenografía como mapping. En ese sentido pues las tonalidades tienen que ser claras, ¿no? Para que el audiovisual se luzca también.

M: Hmh.

E: Entonces, a veces la escenografía funciona como un soporte de proyección (*Risas*) No sé si eso le agrada mucho al escenógrafo.

M: Digamos que la iluminación en... en cierta medida se pone al servicio de la luz proyectada, ¿no? De esas imágenes proyectadas, ¿no?

E: Por ejemplo, ¿no? Este... y... y yo creo que incluso si se trabaja con un dramaturgo que sabe el tipo de trabajo que tú realizas, muchas veces, eh..., el, el, el... la dramaturgia tiene que empaparse mucho del trabajo que hace un guionista también, porque hay muchos recursos que se pueden incorporar en escena que a veces el teatro no te permite incorporar.

M: ¿Como cuáles?

E: Hablo de... ¿ah?

M: ¿Como cuáles? Sí, sí. ¿Hablas de?

E: Sí, sí. Hablo de qué se yo, de... de un recuerdo, un recuerdo que no tiene por qué ser verbal, podría ser (*Tose*) podría ser... simplemente una atmósfera, una sensación o unos espacios visuales que compongas en espacio más audiovisuales. Un recuerdo, una premonición, una sensación, un estado del espíritu, qué se yo. Con los audiovisuales la imagen puede, puede... así como la música puede también completar esos espacios que no tienen por qué ser sola verbales, sino si el dramaturgo o guionista podría simplemente mencionar qué tipo de atmósfera o qué tipo de sensación se tiene en este momento.

M: Hmhm.

E: Hay escenas completas que te pueden decir “en esta escena...” y es simplemente una descripción de la escena. Lo que muchos directores odiaban de esos... de esos (no se entiende 45:36) enormes que se metían en la dirección, (*Risas*) ¿no? Pues, no de esa manera, pero sí, eh..., describiendo escenas que no tienen que ser dialogadas, que no tienen que ser verbalizadas, por ejemplo.

M: Hmhm. ¿Al escenógrafo?

E: ¿Cómo?

M: Al escenógrafo, ¿cómo afecta...?

E: Ya, ya te lo [he...]

M: [Esto que me comentabas, ¿no?

E: Ya lo he dicho. En la medida en que la escenografía puede ser un soporte de proyección implica tonalidades, implica formas que sean más fáciles de proyectar, ¿no? Eh... ahora bien, ahora mucho estamos hablando de proyecciones pero ahora hay pues hay plasmas casi invisibles. Hay otro tipo de tecnologías que ya son... que forman parte que pueden formar parte de escenografías. Hay telas que son... que funcionan como pantallas y buff... Es que esto... y son caras, pero... yo no... yo no... yo no las uso con el tema de esas tecnologías pero eventualmente se podrían hacer, ¿no? Recuerdo aquel... “La criatura”, por ejemplo, el último espectáculo que yo tengo, yo trabajaba con cuatro monitores chiquititos que me los encontré dos en la calle y... no perdón, uno en la calle y los otros tres a dos euros en Cash Converter, ¿no?

M: (*Risas*)

E: Y hice unas escenografías (*Risas*) visuales, ¿no?

M: Hmhm.

E: Están los “Ipad”, están... están los “Ipad” están los “Iphone”, los teléfonos, está en las tablets, perdón, ¿no? Y todos esos son recursos pues que... que no son solo proyecciones trato de decir, ¿no?

M: Sí, sí. Te entiendo. Oye, ¿qué... qué... qué indicaciones eh... se le da al profesional del que hablábamos antes encargado de... de realizar los audiovisuales de... de la proyección, del contenido de proyección por parte del director? ¿Qué indicaciones te daban a ti cuando has trabajado de, llamémosle así, videoescenista? ¿Y qué indicaciones le puedes dar tú al videoescenista que pueda trabajar contigo?

E: A ver, yo he trabajado con... por ejemplo con... Martín Aramburu en “Hijos de la guerra”, ¿no? Yo recuerdo que le hice las animaciones, ¿no?

M: [Hmhm.

E: Entonces, eh... a mí me encantaba su trabajo, ¿no? Pero los dos tuvimos que aprender que el... que si de verdad queremos que el audiovisual no sea no solo sea decorativo sino esté en función de lo que ocurre en escena, es un trabajo que

tiene que hacerse pensando en los dos elementos. ¿A qué me refiero? En que si el actor... por ejemplo, en este caso los dos recreamos el espacio de... de ensoñación de la actriz, ¿no? La actriz estaba como en Nueva York pensando en su pareja y en todo su universo (*Se oye una voz de niña de fondo*) eh... entre todos sus conflictos que le ocasionaba la guerra de Irak. Y por el otro lado, el esposo estaba en Irak eh... sufriendo la violencia de la guerra. Entonces, la mejor opción es hacer un decorado de animación porque Marín es animador, ¿no? Un decorado en animación. Pero si nosotros queríamos esa integración pues tendríamos que ver dónde exactamente la actriz se tenía que poner de pie, cómo las formas tienen que salir en función de los movimientos de la actriz y del actor. Entonces, hay una com... hay una composición y hay que hacer un... un story, digamos, un storyboard, en función de lo que está pasando en escena. Entonces, si no has definido la escena no puedes definir lo audiovisual. Y si... y si de alguna forma no tienes idea del audiovisual no puedes definir la escena. Entonces, es un punto de convivencia en ese trabajo. Ese... ese... así ocurrió con Martín Aramburú, que tuvimos que ponernos de acuerdo. Y es más, como yo también sabía montar, una vez que me daba el material yo ya lo montaba en función de lo que iba construyendo en escena.

M: Hmhm.

E: ¿No? Entonces es muy importante hacer un montaje en función de lo que se va viendo, se va necesitando. Ahora estoy trabajando con mis alumnos de proyectos audiovisuales hiperactivos, trabajamos también con eso. Nosotros tenemos un posible eh... un posible espectador de la videoinstalación y cuando interactúa con determinado objeto, ¿qué pasa audiovisualmente? ¿No? Y ese “qué pasa” se va definiendo, se va a hacer, o sea, “no, esto no puede pasar porque queda feo”; “esto no puede pasar porque no se entiende”; “esto no puede pasar porque (*Tose el moderador*) se complementa. Entonces (*Tose*) hay que hacer storys, hay que hacer una pre-producción distinta a la que habitualmente se da en el audiovisual, ¿no? Más parecida a la cinematográfica en ese sentido. Eh... es como... es como en realidad un actor trabaja con un croma verde, ¿no? El croma, el croma luego se complementa en post-producción. Y a esa post-producción es la puesta en escena.

M: Hmhm.

E: Entonces, tú tienes que pensar es... el actor se va a mover con unos audiovisual acá y estos van a convivir de esta manera. Ahora existen otra formas de audiovisual (*Tose el moderador*) que también es interesante que son la realización en vivo. La cámara en vivo. Que es algo que también utilizamos nosotros, ¿no? Pero y mucha veces esto adolece que es de muy mala calidad pero nosotros hemos encontrado unos trucos como una iluminación muy especial, con cambios en la crominancia y la iluminancia eh... que hacen una propuesta estética interesante pero que implica muchísimo trabajo del actor para que sepa ubicarse en el punto exacto, para que conozca el encuadre y para que aproveche eso para que no solamente se vea bien audiovisualmente, sino que la actriz en vivo, el actor en vivo también produzca una respuesta en el espectador. Entonces, e... e... eso también se tiene que trabajar desde el principio, ¿no? Se tiene que trabajar desde el principio con los recursos, con las disposiciones. Y, lamentablemente, con todas las condiciones técnicas al servicio de ese momento. No le puedes poner al actor dos días antes la luz, las cámaras para hacer una realización en vivo potente, ¿no? De encuadres. Que parezca cine-teatro. Pues es imposible trabajar así de un

día para otro. Entonces, en esa medida yo siempre que he trabajado le pedí, le pido a esta persona que forme parte permanente de todo el proceso. De todo el proceso, desde el principio. Ahora, cuando yo he trabajado como audiovisual muchas veces me han pedido (*Tose el moderador*) decimos oye, esta obra este... quiero guacamayos arriba y que vuelen y han pensado en los guacamayos tratando de que la luz no los tape, de que los actores no se crucen, etc. Eh... (*Tose*) pero también es cierto, también es cierto que... yo me he interesado mucho en... porque, a ver, voy a tratar de ser claro. O sea, me ha interesado mucho, si voy a ser el videasta tienes como dos posibilidades. O, por un lado, tengo un videasta o un director audiovisual que... que... que construye el sentido con el autor, o puede ser alguien que haga propuestas que tengan una función más decorativa pero que en ese decorado se constituya un signo poderoso. ¿A qué me refiero? Eh... yo recuerdo en este proyecto de “Hijos de la gue...” de perdón, de... “La realidad mestiza” sobre el 15M en que se me había pedido poner un video atrás sobre... que de alguna manera complementa el trabajo de la actriz que está de primer plano mostrando... una indignada que está de primer plano, ¿no?

M: Hmhm.

E: Entonces, yo lo que hice fue grabar solo dos bocas y con... con hice un video como un collage. Y yo creo que no solamente estábamos decorando. O sea, ese video, a pesar de ser de tener una posición estática atrás, al final, estaba... estaba apuntalando el sentido del momento.

M: Hmhm.

E: Entonces, esto también se lo pido, ¿no? Yo necesito auto... eh... gente que aunque sea la pantalla al fondo, aunque no vayamos a hacer una interacción, esa pantalla al fondo te diga el signo que no viste y que te genera [un...

M: [Aporte sentido, ¿no? Al...

E: ...una visión integral de la pieza.

M: Antes, antes hablabas de... de personajes, ¿no? De personajes que hablabas del actor con la cámara, eh... ¿qué motivos llevan a un director a... a decidir eh... que un personaje aparezca proyectado audiovisualmente? Uno o más personajes aparezcan proyectados.

E: Mira, (*Tose*) varios motivos. El primero, por el lado que a mí me interesa, no recuerdo dónde lo vi por primera vez, pero me interesa que en general eh... en el cine un encuadre siempre es un punto de vista, ¿no? O sea, nosotros por más... eh... es una ficción imaginar que, por más documental que sea la propuesta fotográfica, no está habiendo una manipulación por parte del camarógrafo y el director, o sea, tú estás viendo lo que quieres ver, ¿verdad? Lo que quieres que se vea.

M: Hmhm.

E: Eh... cuando uno... eh... va al teatro esa percepción se limita. O sea, porque a tu campo visual se limita a la posición del actor también. O sea, tú también eliges qué ver. Entonces, a mí lo que me interesaba era ubicar la cámara o que la cámara te de puntos de vista que el espectador escénico, o sea, el espectador escénico no puede ver. Primeros planos que no puede ver, detalles que no puede ver, encuadres que complementan lo que tú estás viendo. Entonces genera eh... la posibilidad de tener más puntos de vista, digamos.

M: Hmhm.

E: Entonces, y es algo que uno tiene cuando uno se sienta en una sala de montaje con un ordenador y tienes tres cámaras para un mismo momento. Entonces, tú puedes combinar tres cámaras eh... específicas. Entonces esa sensación de estar en una isla de montaje me gusta trasladarla a la escena, a la, al, al... momento escénico. Al teatro, ¿no?

M: Digamos [ampliar los puntos de vista del espectador, ¿no?

E: [Pero no de... Generar puntos de vista distintos pero no de... eh... pero puntos de vista que vinculen a las sensaciones, a las necesidades al personaje, que te vinculen a las necesidades dramáticas, que te vinculen a las necesidades expresivas del momento que se está ejecutando en la escena. Que es mucho más que una realización en vivo, ¿no?

M: Hmhm.

E: ¿Por qué? Porque el actor eh... porque... porque construimos esos encuadres en función de la propia dinámica escénica. No sé cómo, cómo... transmi... transmitirlo. O sea, es complicado, ¿no? Porque no es solo narrativo.

M: Sí. Pero por ejemplo en un momento dado en... eh... la proyección en pantalla de un contrapicado del actor, por poner un ejemplo, y además con un efecto distorsio... distorsionador de la imagen le aporta un sentido a esa imagen video-escénica que se está mostrando, ¿no? Al actor en presencia con la imagen con su propia imagen en un momento dado o con la imagen de otros actores en... [En otro punto de vista, ¿no?

E: [Exacto. Y voy a ponerte, voy a ponerte este ejemplo. Es como que tú puedes hacer...tú puedes hacer una película sin ningún efecto especial de reproducción. Sin problema. Pero también puedes hacerla muy buena utilizando estos recursos de reproducción, ¿no? Entonces de alguna forma, y de montajes, ¿no? Tú puedes hacer un montaje muy (*No se entiende la palabra 57:30*) así como que sea buena, o un montaje muy atrevido y que la película también sea buena. Mi búsqueda es esa. Mi búsqueda es poder que el espectador reciba un montaje en el cual, eh..., que se está realizando en vivo en el cual se enriquezca la puesta en escena.

M: Hmhm.

E: Mediante el cual se enriquezca la propuesta en escena. Con encuadres, con sensaciones, con planos, con movimientos, eh..., con sonidos... Es una... como un sueño. Hacer una... una isla de edición. Hacer de la de... del encuentro teatral que el espectador esté en una isla de edición del montaje de una pieza video-escénica.

M: Hmhm. Oye, respecto a esto también ¿qué... qué... qué tipo de relaciones se establece o se puede establecer entre el personaje audiovisual y el personaje escénico? Es decir, el actor en presencia en el escenario y otros personajes, el mismo en un momento dado, u otros personajes, que se proyectan en una pantalla o en un soporte.

E: ¿Qué tipo de relación?

M: Sí. Se pueden establecer o se establecen (tose)

E: Bueno, te permite [esos efectos especiales supongo.

M: [¿Qué se genera en el espectador? Sí, hmhm.

E: ¿Perdón?

M: ¿Qué...qué tipo de... de... de... de... de qué se genera en el espectador al ver eso? Que un personaje dialoga con, por ejemplo, o se refiere o se... o va a abrazar a un personaje proyectado.

E: Eh...

M: ¿Qué se pretende con eso?

E: Eh... no sé (*Risas*)

M: (*Risas*)

E: O sea, no... no... no entiendo bien exactamente. O sea, yo lo que puedo ver es por ejemplo, qué te permite, qué tipo de vínculos te permite. Te permite saltos temporales... [

M: [Ahá.

E: ...te permite saltos espaciales, te permite este..., eh..., nuevas formas de de... nuevas formas de... ¿cómo se dice? ¿Cómo se dice? O sea, nuevas formas... de re... no, no... no sé. Pero, no es que no...

M: ¿Sí?

E: No sabría bien por dónde va la pregunta.

M: ¡Ah! Bueno, te la... te... te la... te la explico. Entre dos personajes escénicos, pues se... se...se a la hora de... de establecer, de hacer la puesta en escena de una, de una escena en concreto de un diálogo, o de una escena de acción, a veces, en un momento dado, el director puede optar por que uno de los personajes aparezca en pantalla y el otro... y el otro en escena. ¿Qué motivos, qué puede qué puede motivar esa decisión? Y... y... esa relación que se establece entre un personaje escénico y otro personaje escénico, pues hay una serie de, como dicen los actores, de energía, de cuestiones que surgen ahí, ¿no? ¿Cómo es esa energía que surge entre lo que es una proyección, que es algo que ha podido suceder en otro lugar y a lo mejor se está mostrando ahora?, ¿no? Y entran en diálogo, en un diálogo pues tipo coreográfico, ¿no? Con el propio personaje escénico.

E: Hmhm. Ya. Ya te... ya te entiendo mejor. En primer lugar este...muchas veces esas relaciones las puede dar la naturaleza de la historia que estás contando, ¿no? O sea, en “Hijo de la guerra” era más o menos evidente, ¿no? (*el moderador tose*) Había aspectos personales por la distancia. Estaban chateando. O sea, ahí más claro el agua, ¿no? (*Tose*) También pueden darse relaciones como te digo con... con saltos espaciales, (suena una puerta) saltos temporales, saltos en la imaginación, universos paralelos. O sea, todo lo que, la posibilidad de... de que... la necesidad de una persona mediatizada por la pantalla aparezca.

M: Hmhm.

E: Eh... Mmm... un... una... una... una entidad superior. Qué sé yo... Eh... Pero lo que sí es... es fundamental es que de hecho se altera el trabajo del actor con respecto de la pantalla.

M: Hmhm.

E: O sea... muchas veces cuando es realización en directo la sincronización puede ser relativa, pero cuando es pre-grabado la realización... la sincronización es absoluta. Cuando no solamente es narrativo sino es coreográfico también el movimiento, ¿no? Es un... es un... es un... es un trabajo de precisión y exhaustiva precisión, ¿no? Porque si no se logra esa precisión se ve, no se ve algo ah... eh... más o menos, se ve algo malo (*Risas*).

M: Hmhm.

E: O sea, si no se nota si no se nota perfección en un movimiento o en una acción o en una réplica se ve el truco. Pues se ve el truco y se ve... el... el... el mecanismo y no... no termina de ser interesante.

M: Hmhm.

E: De hecho yo ahora a nivel de perceptivo, yo creo que se da una sensación híbrida entre estar en el teatro y estar en el cine, y eso me encanta.

M: Hmhm.

E: O sea, yo creo que se crea una sensación híbrida en el espectador, ¿no? Y a veces se desconcierta el principio, pero una vez que tú le... que se acostumbra al código, un nuevo código que estás mostrando y si está medianamente bien grabado, siente o siente que es capaz de leer ambos signos y siente pues que está en una situación comunicativa especial distinta al teatro y (no se entiende 1:03:10)

M: Hmhm. Oye, ¿qué factores se tiene en cuenta a la hora de...de situar una pantalla en el escenario?

E: Muchos, depende. Depende. ¿A qué te refieres con... una pantalla cualquiera de proyección?

M: Una pantalla, un soporte de proyección. ¿Qué factores el... se ha decidido introducir... in...introducir pro... eh... proyección?

E: Criterios estéticos, criterios eh... técnicos.

M: Sí, los que quieras. Todos.

E: Ya. Criterios, eh..., técnicos el color de la pantalla. Si es un blanco muy, muy intenso pues te arruina cualquier... o sea, se ve preciosa la proyección pero te arruina cualquier otro momento en el cual no hay proyección, porque es demasiado imponente, demasiado fea.

M: Hmhm.

E: Eso por [un lado.

M: [Yo una... una de las cosas, unas de las cosas es que la pantalla, en función de lo que estabas diciendo, eh... no afecte a los demás elementos de la escena, ¿no? Que puedan aparecer en escena.

E: Yo...yo prefiero, Gustavo, en vez de hablar de pantalla yo prefiero hablar de soportes, [¿sí?

M: [De soportes, sí. Hablemos de soportes.

E: ¿Entiendes? Porque pantalla implica ya una dimensión, un tamaño, una forma. Eh... ¿me entiendes? Entonces que... que... no necesariamente es la que buscamos. Tú puedes tener una videoescena con un televisor.

M: Hmhm.

E: ¿Me comprendes? [O sea...

M: [Sí, y ahí no hay... ahí no hay proyección. Ahí hay emisión, ¿no? Habría.

E: Hay... hay una emisión, no una proyección, claro. Entonces este...

M: O es un... o un soporte más pequeño, ¿no? Tipo pantallas [pequeñas como las que utilizasteis en...

E: [O un soporte más pequeño, o el suelo. Puede ser el suelo. Puede ser el cuerpo del actor... ¿Entiendes? Entonces, eh..., pero si hablamos ya específicamente pues de un espacio donde claramente definido como pantalla, o que se define el color, el tamaño, las dimensiones, la distancia de la producción, la iluminación que no se tape donde va a estar dispuesto para que no haya esos problemas estaría también interesado en señalar. El tamaño en función del actor, el tamaño de la imagen proyectada en función del actor.

M: Hmhm.

E: ¿No?

M: Hmhm.

E: Y a veces, por ejemplo, si tú no tienes pantalla, si tienes por ejemplo esta gasa que va al inicio del teatro, ¿no? Esta gasa que se usa en muchas óperas. Sabes cuál te digo, ¿no?

M: Sí. Sí, sí, sí.

E: Esta gasa transparente.

M: Hmhm.

E: Pues ahí tienes que fijarte en cómo iluminas adentro para que esa gasa desaparezca y qué cosas podrías proyectar para que se quede la gasa. Por ejemplo tonos negros, ¿no? Que se quede la gasa y se componga con lo del fondo. O sea, la gasa es un material muy, muy, muy bonito, muy bonito que... que te permite generar como una... como un cine 3D encapsulado en una caja. Puede ser interesante. Eh...

M: ¡Oye!

E: [Pero... Yo creo que el... que esto que hablábamos de la frontalidad y la dependencia de una pantalla al fondo poco a poco va desapareciendo en... en función ya de... de mecanismos que te permitan más versatilidad que el actor se pueda mover, que las pantallas puedan moverse, eh... los tules permitan reflejos. O sea, que incluso se puede estar hablando del futuro con... ¿cómo se llama esto en tres dimensiones?

M: Holografía.

E: Con hologramas, ¿no?

M: Hmhm.

E: Yo sé hacer unos hologramas, pero analógicos.

M: Hmhm.

E: He aprendido. Pero (*Risas*) no digitales. No tengo la tecnología. Pero ya se logrará. O sea, inevitablemente llegará, ¿no? Entonces, de hecho ya hay espectáculos en los cuales sale Michael Jackson bailando al lado [de...]

M: [Ya...ya sé

E: De Jennifer López, ¿no? O dos actores en... dos artistas que están en conciertos distintos que de pronto están en otro concierto. O sea, ya... eso también es un, imagino que la tecnología se volverá más accesible.

M: Oye, y cómo... cómo crees, porque a fin de cuentas la pantalla es un espacio también, ¿no? Es un soporte, o cualquier soporte viene a ser un espacio que soporta otros espacios, ¿no? O que... los que se muestran en un momento dado... en un momento dado que puedan aparecer personajes o no. ¿Cómo crees que afecta al espacio dramático la introducción de los espacios proyectados en la pantalla? O en el soporte, da igual.

E: Ya. Yo creo que la palabra “afectar”, en el... afectar, el afectar yo usaría la palabra como complementen... como complementa, ¿no?

M: Hmhm.

E: Puede... ves que, desde lo formal, puede ampliar el espacio, ¿no? Hablo ya simplemente donde esté la proyección para generar pues una perspectiva preciosa. Como hay trabajos escénicos que (*No se entiende el nombre del autor que cita 1:07:48*) con unas proyecciones y perspectivas y... entonces este... queda alterar la disposición espacial en la medida como, por ejemplo, cómo se... esbo... esbo... ¿Cómo se llamaba este...?

M: “Sboboda”.

E: “Sbobo...a”.

M: “Svoboda”. [Es-vo-bo-da.

E: [“Svoboda”, ¿no?

M: Sí. “Svoboda”, sí.

E: “Svoboda”, ¿no? Este pata que trabajaba pues la composi... el espacio, y la plástica en un sentido brutal. Entonces, en ese sentido, la... la proyección o el soporte de proyección bien ubicado y bien compuesto pues es un trabajo de belleza impresionante. Entonces puede crecer el espacio, puede modificarse el espacio, puede embellecerse el espacio. Y... con respecto a la creación de sentidos, eh..., Vallejo decía que a un poema quítale una... quítale una coma y el poema muere. Entonces, si nosotros seguimos creyendo que si el audiovisual... si... si o sea, usando el audiovisual simplemente como un decorado, eso podemos quitarlo 20 mil veces. Pero si lo conseguimos como un elemento sígnico tan poderoso como una coma en un poema, ¿no? En ese sentido, sin esa proyección no habría sentido escénico, sería otra obra de teatro. Yo creo en eso, o sea, yo creo que la gran búsqueda de la gente que hace este arte debería ser que está indagando en estos recursos, está... sería entender que ese... ese audiovisual tiene que ser una frase, un morfema, una palabra dentro de la sintaxis teatral que está resumiendo. Entonces, si no es así, no me interesa a mí. Puede ser válido, ¿ah? Pero a mí no me interesa. Entonces, si no forma parte de la sintaxis que se está construyendo, eh... el texto dramático creo que... dramático, ¿no? Escénico que se está construyendo, no tiene ningún sentido. A veces fracasamos, a veces no fracasamos. A veces funciona. A veces esto es un todo.

M: Hmhm. Antes ya casi para finalizar, eh..., Antes mencionabas eh... flashback, que si sueños proyectados de personajes. Eh... incluso se pueden introducir repeticiones de determinadas acciones, ¿no? [¿Cómo...?

E: [Claro.

M: ¿Cómo afecta esto eh... al tiempo de drama? ¿Al elemento temporal del drama? Incluso al orden del drama, a la propia duración del drama.

E: A ver, cuando dices tiempo del drama, ¿te refieres al tiempo ficcional? ¿Te refieres al tiempo...?

M: El tiempo del drama es el, digamos, que a la relación que existe entre el tiempo de la historia, el tiempo ficcional, y el tiempo representado, ¿no?

E: (*Silencio* 1:10:28 – 1:10:32)

M: Es decir, en...el... el tiempo teatral es un, en general, ¿eh? Digamos, es un continuo. No digo que no se pueda hacer flashback eh... dramáticamente, que obviamente se pueden hacer, ¿no? Pero digamos que hay como una linealidad en general, ¿no? El tiempo convencional hay que... lo comparte con el espectador, pero en un mome... en determinados momentos tú lo mencionabas antes, ¿no? Se puede introducir un flashback proyectado. Un recuerdo de un personaje y que, en un momento dado, el personaje en el teatro convencional lo verbaliza. Tú lo comentabas antes, ¿no? Pero aquí se introduce a través de la proyección, de una proyección [por ejemplo, ¿no?

E: [Mira. Mira, yo creo que, en general, el teatro, eh..., se ha ido replanteando, ido reconstruyendo este manejo del tiempo en el sentido que el espectador está acostumbrado a una manipulación del tiempo tal, en el cine, por ejemplo, que exige al director de escena de alguna forma lograr esa alteración del tiempo. Más allá del audiovisual, ¿eh? Más allá. Yo creo que es... yo, cuando elijo, eh..., el

plan básicamente de montar la pieza y de montar un texto, pues considero que eso es un reto. O sea, eh... los tiempos de pausa, los tiempos los negros, los tiempos eh... los matices de interpretación, ¿no? No sé si tú recuerdas en “Hijos” que no había una linealidad temporal. De pronto la actriz volvía al pasado, volvía al presente, repetía, etc. Y exigía actoralmente pasar de un estado emocional a otro. De pronto estaba en un momento del pasado, había un apagón un cambio de plano y estaba en otro momento temporal. O sea, no era el audiovisual el que te estaba exigiendo ese salto. Yo creo que es la propia escena la que tiene que revolucionar el trabajo del tiempo. La propia escena tiene que arriesgarse y el actor se tiene que exigir hasta hacer saltos emocionales como si fuese un salto de plano en una película. O sea, es... y eso es lo difícil. Yo me acuerdo que los actores sufrían mucho porque me dicen no tengo transición emocional para llegar a ese estado. En el cine es muy fácil. ¡Corten!, grabamos en otro momento y lo logramos. ¿Cómo hacemos eso en el teatro? O sea, cómo logramos que estén en una escena en el pasado, hay un corte de luz, un corte de plano y ya estemos en un momento dramático completamente distinto. ¿Cómo lo logramos? ¿Cómo hacemos ese salto? Entonces el audiovisual ayuda, ¿sí? Porque puede ser un intermediario interesante, pero el trabajo es con el actor, y el trabajo es con la... con la emoción y con la propuesta que esté de la que tú tengas de ese momento dramático, de ese momento teatral.

M: Hmhm.

E: Lo audiovisual, por supuesto. Te permite transiciones, por ejemplo, te permite transiciones. Te permite saltos, eh..., espaciales, te permite saltos temporales. Te permite jugar con agentes que no pueden estar propiamente en vivo. Esos agentes pueden modificar el tiempo perceptivo del espectador, ¿no? Claro, evidentemente. Tú puedes introducir elementos que no están en escena y que su contemplación existen disti... exigen ah... eh... exigen tiempo, exigen una manera de... de relacionarse con él por parte del espectador. Pero lo bonito y lo rico es que con los elementos escénicos se, o sea, digamos. Voy a plantearlo de esta forma, y con esto quiero...quiero decirlo de esta forma. O sea, hacer teatro videoescénico no es introducir solamente recursos de video en sí, sino de tratar de producir en escena ciertos efectos que se producen en el... en la percepción del audiovisual.

M: Hmhm.

E: Saltos temporales, rupturas en las... en la... eh... sincronías, elipsis. Y eso va más allá de que utilices una pantalla o un proyector. Sino en la propia generación del discurso teatral. ¿Me explico?

M: Sí, sí, sí. Perfectamente. Hmhm.

E: Y eso es lo duro. Porque al final, usar la tecnología y las pantallas sí. Pero luego toda la experiencia escénica que se convierta en una experiencia videoescénica es el reto. Y es no solamente la introducción de una pantalla o un recurso visual, implica en la interpretación, implica la escenografía, implica los saltos temporales, implica los cortes, eh... implica el montaje en sí, la introducción de la música, eh... la introducción de las iconoclastias, la introducción de las coreografías. Todo esto tiene que remitirnos a ese universo audiovisual que... que disfrutamos cuando contemplamos una pieza.

M: Bien. Pues ya hemos terminado. [Pero...

E: [Lo que... lo que... Recién he llegado a lo de... parece interesante (*Risas*)

M: ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Qué decías?

E: ¿Hola?

M: Sí, sí, no. ¿Qué...?

E: Recién he pensado que servirá esto, lo único que quiero decir.

M: Eso es lo que te iba a decir. Que hemos, la entrevista ya no... ya la hemos terminado prácticamente. Pero... pero si quieres añadir algo más, lo que quieras, en cualquier sentido.

E: No. Quizá reforzar esta última idea, ¿no? Yo creo que ese sería el reto. O sea, yo a mí me interesa muchísimo la tecnología. Me interesa muchísimo el audiovisual. Pero, por ejemplo, soy sincero. La tecnología ahora que estoy usándola, me interesa más en mi caso la videoinstalación, me interesa más el universo porque yo soy básicamente audiovisual. Me gusta el video y quiero producir en un espectador unas instalaciones interactivas audiovisuales interesantes a nivel de sonido, a nivel de música, a nivel de contemplación, a nivel de sentidos personales. Hasta poéticos, expresivos. Pero si ya tengo que pensar básicamente en el teatro, creo yo que lo que hay que tratar de producir es la sensación de estar en un producto, eh..., que recoge el lenguaje audiovisual. Todo el potencial que tiene.

M: Hmhm. Pero que no es [una...

E: [Y cuando me refiero a eso, me refiero a la interpretación, me refiero a la narración, me refiero a la sintaxis cinematográfica. Me refiero al montaje cinematográfico. Si todo eso lo trasladamos a la potencia que tiene el acto en vivo teatral, se convierte en un producto muy interesante y muy potente.

M: Hmhm. A mí me...me parecía interesante o que dabas en la clave cuando hablabas de una experiencia videoescénica. Es decir, que no es una experiencia cinematográfica o audiovisual ni tampoco una experiencia teatral.

E: No, exacto. Esa es la palabra. Y no sé si a alguien le vaya a interesar pero a mí me parece (*Risas*) y a ti también. Ya somos dos (*Risas*).

M: Sí, sí. (*Risas*) Es interesante.

E: Una experiencia distinta, ¿no? Y de hecho, lo he comprobado con mis alumnos audiovisuales. La pasan pipa, tío. O sea, llegan a entender algo disti... o sea, (*el moderador tose*) es una perspectiva distinta, es un lenguaje distinto. Y que para eso nos hace falta entender muchísimas cosas, ¿no? Muchísimas cosas que tienen que ver con lo... con la operatividad de estos recursos, ¿no? Con como... como el cine se atreve a contarte con planos super cerrados o con planos super violentos y rápidos algo, cómo eso se puede encontrar su correlato en algo videoescente. Entonces, es complicado, es difícil. Pero bueno, se van encontrando. Se tarda mucho tiempo. Luego tenemos que sistematizar también la forma de trabajar. Yo ya... mmm... yo ya estoy un poco cansado de... de...

M: ¿De? ¿De empezar de nuevo siempre?

E: Sí, claro, ¿no? Por eso ya ahora se trata de consolidar un espacio de verdad, ya sería propio, ¿no? Y generar pues una escuela. Y no... no desvincularme ya te digo yo, no desvincularme, si bien la visión es interesante, no desvincularme de... del arte general. Del arte electrónico general. Porque desde ahí se nutre. Desde ahí es desde donde se va a nutrir. Entonces, ahí hay... hay chicos. Yo ahora mismo estoy trabajando con chicos que me parecen muy... muy pajas de... (*No se entiende 1:19:13*) No sé qué tal será la respuesta con los actores. Recuerda que nosotros, tú también has hecho preguntas interesantes, pero recuerda que nosotros

básicamente hemos tenido un hipo elenco, ¿no? Aunque sea pequeño, pero gente que ya empezaba a entender un código, ¿no? El Flaco, Susana, Jose. Por ejemplo, ahora que entró David fue un parto (*Risas*) Que David todo su corazón en el mundo, ¿no? O sea, lo hizo genial. Para mí, con las condiciones que trabajamos. Pero me refiero que entender este lenguaje era como... ¿no?

M: Lleva un tiempo, ¿no? Un proceso de... de asimilación, ¿no? De los códigos, ¿no?

E: Sí, y luego también, esto no sé si le gusta a los actores, pero se necesita un actor bastante completo, tío. Que maneje el cuerpo muy bien, que maneje muy bien la cámara, pero que también maneje muy bien sus tensiones, sus energías dentro del escenario. Que necesita alguien bien integral. Y además alguien que sea muy predecible y en el sentido de que maneje muy bien la repetición sin ser aburrido. ¿Por qué? Porque implica mucho virtuosismo. Parece que no pero implica mucho virtuosismo. Mucha precisión. Es un poco lo que va en contra del rollo performativo, del arte conceptual, ¿no? Que ya les importa un poco la revisión. Pero es ese sentido tiene que ser muy clavado para que funcione como lo habías... como lo habías hecho anteriormente.

M: Hmhm.

E: Eso, tío.

M: Muy bien. [Bien.

E: [(*No se entiende* 1:20:40) Se me iban las oraciones. Lo siento, es que no había pensado hace tiempo.

M: No, pero eso es la espon... la espontaneidad.

E: Pero que... lo siento. Corrígeme, corrígeme la sintaxis, ¿ah? Sin problema.

M: Nada, no te preocupes. Espérate, que voy a...

-FIN DE LA ENTREVISTA-

10.4. Entrevista nº 4. Carles Alfaro

Trascripción realizada el día 20 de enero de 2015.

M: Ahora. No te preocupes.

E: Que es que esto está...

M: Ya tenemos mesa y todo. Ahora, ya. Genial. Ya estamos. Sí, te preguntaba... eh... ¿qué elementos comunes caracterizan tu obra, tu trabajo? En tus representaciones teatrales, ¿qué es lo que se repite?

E: Bueno, yo puedo comentar lo que uno oye o ha leído, yo que sé, de uno. Pero, eh... lo que te estaba comentando de... de que todo tiene que confluir hacia un lugar común, hacia una textura, hacia un palpito, hacia una organicidad común, yo creo que sí que es una de las cosas que...

M: ¿Todo te refieres a la escenografía, a la interpretación...?

E: Pero todo surge a partir de la dramaturgia. Todo surge a partir de la palabra. De la palabra tenemos que entender que no es una dramaturgia como actor sino una dramaturgia actoral. Es decir, que es en definitiva los que están encima de la escena, encima del escenario, y que todos, absolutamente todos que envuelva a esos personajes, esa historia que estás contando, por tanto, tiene que girar en torno a... o sea, todo tiene que girar en torno a eso. Entonces, de alguna manera no me... intento huir de... de ilustración. De... de... de que incluso de la propia actuación que a veces es ilustrativa también. Eh... entonces, eh...

M: ¿Cuando hablas de ilustración te refieres a lo literal o...?

E: Sí, eh... hasta cierto punto sí. Es decir, eh... es como que... el actor tiene que entender que tiene que personalizar y no personalizar aquello que haga, eh... y, por tanto, tiene que, al personalizar, tiene que huir de... o no abusar, ¿no? de las convenciones o de las coartadas de la convención teatral, ¿no? o los estereotipos o... es decir, yo exijo que personalice. Y, intento siempre crear una cierta dramaturgia a partir de los miembros que tengo delante. No imponer una idea que yo pueda tener o dejar de tener. Es decir, que de alguna manera hay un margen, hay un estudio previo, pero luego en el momento de ensayar para mí es fundamental el... el... el feedback, ¿no? Y... y realmen... realmente adaptar lo que haga falta adaptar para que se acerque lo máximo posible a la posible personalización de ellos, ¿no? Entonces, yo creo que en ese sentido el que tú ya no repares, o sea, es como que cuando acaba la función tú tendrías que tener la sensación de que no me lo podía ni oír, ni imaginar, ni ver de una otra manera, de otra manera.

M: Hmhm. No se puede concebir de otra manera de la que se está mostrando.

E: Claro, ¿por qué? Claro que se puede concebir de otra manera. Pero, ¿por qué te da la sensación esa? Porque no he oído nada ajeno a ajeno. Es decir, porque de alguna manera te ha parecido natural. Tan natural, de una naturaleza tan concreta y tan común, que no puedes... por ejemplo, te he mencionado hace un momento por ejemplo lo de Macbeth. Para mí, no exagero, creo, si digo que... pero muy poco antes de empezar el ensayo (te estoy hablando de una semana... semana y media, ¿eh?). Yo además hacía dramaturgia, la votación, junto con Esther Miralles, eh... eh... dirigía, hacía el espacio, hacia las luces, eh... y María Aranjuez el vestuario (*Se ríe*) y Álvaro que hizo también el... el... las imágenes, ¿no? El audiovisual. Pues, cuando a mí en semana y media se me comunica "no,

no va, finalmente no va al Teatro Español, va al Matadero”. Claro, me quedo completamente noqueao.

M: Sí porque es un espacio totalmente diferente.

E: Es que bueno, es que... es que... Claro, mi manera de trabajar, por ejemplo, para mí supone por ejemplo un tsunami. Porque no me es indiferente, es decir, para nada hacerlo en... en... en un teatro...

M: A la italiana...

E: Isabelino, quiero decir, en un teatro a la italiana, de herradura, que... que... que ir a una nave... que me lo enseñaron, que yo solo había visto, eh... porque era lo único que se había hecho anteriormente que el propio Mario Gas, que era el director del teatro, había hecho (*no se entiende bien la obra* 04:42), no era transversal. Era una nave que no estaba ni, ni preparada excesivamente. O sea, estaba... era una nave [industrial y poco más.

M: [Sí, con bocadillos vistos y tal.

E: Sí, sí. No. Pero es que además, me refiero que técnicamente no... Entonces, me dijeron: “no, no te preocupes porque podemos hacer un teatrillo, o sea, podemos hacer todo, una infraestructura, unas cámaras negras, lo que tú tal...”. Y yo digo, bueno, en fin. El caso es que tenía que ser así por unas circunstancias que luego ocurrieron. Y en cuestión de diez días tuve que girar todo, ¿no? Eh... entonces, por ejemplo, por lo que estaba hablando antes, eh... bueno, pues cuando conocí la nave, claro, lo primero que te sugieren y que todo el mundo: “¡madre mía! la acústica. ¡Madre mía! El...el...el...Te vence todo, te come... tal”. Eh... bueno, pues de las cosas que a mí habitualmente pero que en este caso a mí se triplicaba, era entender desde el primer momento que lo que no tiene ningún sentido era que fuera defectuoso ese espacio, o sea, fueran defectos todos. Es decir, que yo de alguna manera si tenía alguna particularidad, esa particularidad tenía que convertirse en virtud. Y que, por tanto, tenía que buscar la manera de que aquello que hiciera ahí fuera irreplicable, fuera exclusivo porque ese lugar es así. Entonces, eh... bueno, pues después de estar dos o tres días volviéndome loco, eh... entendí, “bueno, muy bien, vamos a hacer un plató de Cine Cita. Es decir, entonces en vez de hacer un teatrillo dentro de esa nave que para mí no tenía ningún sentido, porque, dices: “bueno, pero es que claro, es que vamos a tener todos los defectos de que no sea un teatro pretendiendo engañar a que es un teatrillo”. Es decir, no... no... no me compensa. No tiene ningún sentido. Entonces, es cuando planteo decir, no, no, pues voy a utilizar absolutamente todo, ¿no? Entonces, empecé a plantearme el mundo subterráneo, una raíz que viene de abajo, de arriba, que tiene goteras, que tiene un montón de agua [por todos los lados.

M: Agua, sí.

E: Eh... porque es un crimen que no admite la luz, no admite el sol que entre. Eso se tiene que hacer absolutamente desde un lugar... eh... inescrutable, inaccesible y no visible. Y, por tanto, hice un mundo subterráneo con dunas negras y... y utilizando toda la... Eso es un ejemplo, por ejemplo, de... de cuando... cuando... de la obsesión o necesidad de que ese espectáculo una vez lo veías ahí te gustará más o te gustará menos, pero el pecado que hubiera sido muy grande era decir qué sentido tenía, o sea, como que no se conseguía realmente un estadio, una naturaleza propia, ¿no? de ese espectáculo. Y es lo que intenté.

M: Y luego, ahora... a lo que... en función de lo que comentas de Macbeth, eh... la utilización de lo audiovisual que era una proyección, si no recuerdo mal, en el suelo, ¿no?

E: En el suelo, sí.

M: En... cuando... en principio, ¿tú lo tenías imaginado cuando se iba a hacer en el Teatro Español de la misma manera?

E: No, no había ni audiovisual.

M: ¿No había audiovisual?

E: No, no tenía planteado el audiovisual. Eh... a part... eh... o sea, sí que... sí que se me pasó por la cabeza. Digamos que es un espectáculo en el cual había unas necesidades oníricas. Yo trabajé... a mí Shakespeare en general no me interesa nada, a partir de que hay más de tres personas en escena, cuatro máximo, ya no me interesa. ¿Por qué? Pues porque aquello que uno se acuerda de cualquier momento de cualquier obra de Shakespeare, si lo piensas, siempre es o está solo o está con alguien delante, o como mucho tres, cuatro personas. Todo el resto hay una epicidad que es muy propio de... de... de la época en el que vivía en la cual, entre otras cosas, cada quince minutos había que matar a alguien. Porque eso es así. Es decir, porque además había un señor que pagaba que había que satisfacerle. Todavía hay mucho impuesto revolucionario, aunque no lo conociera.

M: (Se ríe)

E: Entonces, realmente los momentos de alma, que por tanto el alma es atemporal y universal, suele ser mucho más íntimos y... y tal. Entonces, yo a mí en el caso de Macbeth me interesaba sobre todo era el trabajo del subconsciente, de las voces interiores que nos persiguen que... Entonces, había un trabajo ahí que en el cual el audiovisual en un momento determinado sí que podía ejercer una iconografía en el sentido de aquello que trasciende, que va más allá de... de la fisicalidad de la escena. Y ahí... ahí... tratábamos un poco ese campo, ¿no? De que siempre, quieras que no, evidentemente hay una poética visual, eh... [Interesante.

M: [Que además, ¿te lo pidió el... el espacio? Porque supongo que la decisión... esta decisión la tomaste en función de distintos aspectos, ¿no? Pero ese cambio de espacio a lo mejor te pidió también introducir aquí audiovisual, ¿o no?

E: Bueno, es que claro, mmm... ante esa inmensidad de espacio y esas distancias también, eh... bueno, hay veces que de alguna manera esa parcela un poco más del subconsciente, si tú estás a una razonable distancia de un rostro puedes de alguna manera trabajar ciertos aspectos. Pero, sí que es verdad que, y tampoco te lo puedo asegurar porque ya es hace mucho tiempo, pero tengo la sensación, tengo el recuerdo que sí que lo vi mucho más claro evidentemente cuando vi la lejanía. Entonces, bueno, coger de pronto unos ojos, coger de pronto... es decir, hay el famoso primer plano que los hay en el teatro. Suele ser con la voz, nunca con la imagen. La voz es la que te da primeros planos. Pero en este caso que además la acústica era... hubo necesariamente que utilizar micros. Se hizo un trabajo brutal de diseño en cuanto son los panorámicos, es decir, que tú de alguna manera no notabas que tuvieran micro. Porque se desplazan a la izquierda, se desplaza hacia la izquierda con la acústica con las cajas. Y se hizo todo un trabajo de chinos para que fuera lo más... Entonces, a ver, yo, si quieres que te comente, sí que hay... sí que hay una utilización de lo audiovisual rotundo en un espectáculo mío. Rotundo es hasta el punto de que... eh... bueno, hay dos

espectáculos. Uno es “Nacidos culpables” que se hizo aquí en el festival de otoño en... creo que en La Abadía creo.

M: ¿Era ese espectáculo en el que había un...?

E: Entrevistas.

M: Eso te iba a decir.

E: Exacto, de... de antiguos descen... o sea, descendientes o herederos o hijos o nietos de antiguos nazis, de antiguos, eh... responsables de campos de concentración. Entonces, eh... además son testimonios reales. No es literatura. Quiero decir, esto es una cosa que yo hice a partir de un libro de entrevistas que hizo Shiroski, eh... que él hizo uno. Es que es interesante porque él hizo uno primero a... (él es judío) hizo a judíos que habían estado en campos de concentración, o descendientes de judíos que habían estado en campos de concentración. Y... no, perdona, además es eso, es hijos, no los susodichos. Siempre lo que interesaba era la herencia, ¿eh? Y, eh... luego hizo otro libro posteriormente de la otra parte, de hijos y nietos. Descendientes de antiguos nazis. Entonces, sobre esas entrevistas pues yo elegí algunas, hice una pequeña dramaturgia y entonces, eh... Que no se me olvide porque ahora me ha venido a la cabeza, la primera vez que utilicé en el 92 fue en el Cash Woyzeck. Yo hice una adaptación de una dramaturgia sobre Woyzeck y fue la primera vez que utilicé esto. Y en ese momento yo te puedo asegurar que ni Dios hacía. O sea, que yo puedo, no renegar, yo puedo ser muy cauto en eso, pero al mismo tiempo te diré que en el 92 ya lo utilicé. De una manera muy presente. Pero bueno, eso si [quieres te lo comento...

M: [Ahora lo hablamos.

E: ...porque es otro tipo de tratamiento completamente diferente. Bueno, entonces en el tema de las entrevistas, fíjate cómo surgió el tema, lo casuístico a veces, ¿no? Pero que hay que estar alerta. Porque yo creo mucho en que hay que estar, es lo de siempre, te tiene que pillar trabajando sino por mucha inspiración que tengas... Entonces bueno, en ese momento estaba haciendo el... el casting, audiciones de ese espectáculo. Y había un texto de un trozo de una entrevista. Entonces, estaba, pues estaba aquí, eh... y entonces tenía en esa silla, o sea, es decir a un metro o metro y medio tenía el actor. Y yo tenía aquí una cámara y un monitor. ¿Por qué? Porque tengo muy mala memoria y yo no me iba, y si luego quiero repasar algo o contrastar necesitaba tenerlo archivado. Y, entonces, me lo estaban grabando. Y yo tenía un monitor aquí. Y cómo sería el tema que yo, que tengo a un metro y medio a la persona, en cuanto me descuidaba se me iba la mirada al monitor que tenía un primer plano. ¿Por qué? Pues porque lo que me interesaba... no iba a hacer nada, no iba a actuar, estaba sentado, con lo cual era... era... yo estaba obsesionado con la palabra y lo único que me interesaba era la voz. Mejor dicho, que fueran portavoces más que de voz. Pero no se puede interpretar un ser que está viviendo y que ha pasado lo que... era otro tipo de tratamiento que quería investigar. Entonces, bueno, conforme me iba dando cuenta que se me iba la mirada aquí... y sobre todo, ¿por qué se me iba la mirada ahí? Muy sencillo, se me iba la mirada ahí porque a un metro y medio, ¡a un metro y medio! Que además la imagen de su cara, o sea, la imagen de... incluso la tengo más grade que el propio monitor, ¿por qué narices se me iba la mirada ahí? Pues muy sencillo, o sea, a un metro y medio a mí el actor me miraba. Miraba ahí y era flagrante. O sea, el gran certificado de la... de... de la verosimilitud, no

digamos la verdad, lo verdadero, sino lo verosímil, eh... es brutal la cámara. La cámara no te permite ninguna broma, ningún exceso gratuito, ¿no? Entonces, eh... digo, le estoy mirando aquí... le estoy mirando aquí y no es lo mismo. Y es circuito cerrado, es decir, no hay duda. Al estar enmarcado es lo que hace que realmente una enorme amplificación. Hay una concentración total. No la tengo ahí. Aunque incluso la cara, la más grande, que incluso aquí. Esto no tiene nada que ver. Es una cuestión de focalizar. Entonces, cuando me di cuenta de esto y mi preocupación tan enorme que era de decir, bueno, hasta qué punto de autenticidad nos va a requerir decir estos textos. Aquí no sé, es insoportable cualquier punto dramático que no viene a cuento. O sea, porque el drama es la contemplación burguesa del gran drama de uno. Es lo que más odio en el teatro, cuando se ponen dramáticos. Porque eso es una cosa más que viene del romanticismo. Es decir, que no hemos superado, es decir, es insoportable yo cuando veo el drama. Entonces, en la cámara escupe eso, lo escupe, no lo soporta. ¿Por qué? Porque el audiovisual es, ahora ya no, ahora es digital, pero da igual a efectos de lo que voy a decir es lo mismo. Es fotografía, es fotograma. Y eso significa que es... es... es... es realidad, es aplastante. O sea, es que no hay escapatoria. Entonces claro, cuando tú de pronto pones una cara aquí, eh... dije: “pues, este es el espectáculo. Esto va a ser”.

M: Y el tratamiento en el espectáculo, lo...

E: A su vez desde una pureza extrema. Es decir, era, por un lado, una pequeña ironía porque era de izquierda a derecha un montón de sillas que, eh... como cuarta pared físicamente había un vidrio (en este caso era policarbonato, es decir, en fin, metacrilato para que nos entendamos, ¿no?) pero la apariencia era un cristal, ¿no? que a partir de que sentados ya superabas la cabeza. Era un ciclorama negro, ¿no? que era por el que se proyectaba desde retro proyección porque no quería ver ni la... ni el proyector ni quería ver nada. O sea, quería que fuera algo absolutamente ahí suspendido. Entonces, en esas sillas, en frente, a un metro de esas sillas o metro y medio había un travelling, unas vías y un trípode y una cámara que estaba ya focalizado y todo a la distancia que tenía que estar. No había nada más. Entonces el espectáculo lo único que era... era un travelling de izquierda a derecha hasta que acabara la última silla. Todas las sillas vacías y solo se ocupaban en... a quien le tocaran en la entrevista, pues, el anterior se ha levantado en un semioscuro y se ha vuelto a poner eh... la persona... se ha vuelto, se ha puesto la persona siguiente. Por tanto, el espectáculo... además uno (no se entiende 18:35) “¡Uf! ¡Aún quedan todas estas sillas!”. “Pues sí, lo vas a ver”. Era parte un poquito del juego... y por otro lado también era que están cansados, que sepan que solamente quedan dos. Es lo mismo (*Se ríe*).

M: Y la cámara se iba desplazando [horizontalmente, ¿no?]

E: [Exclusivamente en paralelo a las sillas. Eso era el espectáculo. No había nada más. No había ningún tipo de manipulación. Ni de croma, ni de enfoque, ni de zoom, ni de nada. Es decir, también te diré que entre una entrevista y otra por un juego de luces, es decir, eh... si tú a esa cámara que está enfocando a una cara en prácticamente en toda su amplitud de imagen no está la cara y en vez de iluminar a la silla iluminas al público, o sea, hay oscuro en el escenario y sin embargo, bueno, ¿qué estás viendo en la pantalla el público? Entonces, yo entre una cosa de estas lo que hacía era intentar “pum” y colocaba en toda la pantalla al público reflejado a sí mismo. Era [una manera de decir...]

M: [Que se reflejaban en el... en el...

E: Cualquiera podría ser usted.

M: Claro, en el cristal, ¿no? O sea...

E: No, no. En la pantalla.

M: En la pantalla. ¿O sea que había una cámara que tomaba al público también, o...?

E: No, es que es la misma cámara. Si yo estoy sentado y tengo ahí una cámara, tengo aquí un video que a partir de aquí ya es negro porque a partir de ahí es la pantalla y es circuito cerrado lo que se ve ahí de lo que esta cámara coge. Yo me pongo luz y me pongo delante me coge a mí en la cámara. Vale, si yo ahora me quitan la luz, yo me voy, pero al mismo tiempo que me quitan la luz ponen luz a la platea, la cámara que no tiene ningún obstáculo coge al público mientras va haciendo el desplazamiento hacia la siguiente silla.

M: Ahá. ¡Qué bueno! Y se veía proyectado en la... en la parte superior.

E: Y veía proyectado tal. Y es una manera de decir cualquiera de ustedes podría estar aquí. Esa era la idea, ¿no? Y tú ves desde ese momento una sombra que se coloca y una silueta que se queda. Cambias la luz y pasamos al siguiente. Es decir, buscar la extrema sencillez. Porque también es un creo, hablando de un denominador común, también te diré que si probablemente hay un denominador común en mí, por lo menos a nivel de lenguaje visual, menos siempre es más. O sea, es decir, eh... lo gratuito, lo ilustrativo que hablábamos antes, eh... Creo que el teatro es poesía. La lucha esta absurda que si el audiovisual contra el teatro, ¿no? o tal. Eso es una tontería. Es depende cómo tú lo trates. Pero lo que es evidente es que nunca vamos a poder combatir el... el... el trabajo escénico nunca podrá combatir con el audiovisual si... si... si no juega sus bazas, eh... naturales, y que nunca podrá el audiovisual. ¿Y cuáles? Pues evidentemente. Hay muy pocos cineastas que han conseguido una clave de lenguaje poético. Muy pocos. Fellini. Todos los italianos que siempre decimos han podido conseguirlo. Pero muy pocos. Algún ja... algún oriental, algún... pero... algún ruso. Pero es muy pocas las veces en las cuales tú, haciendo un tratamiento de la realidad absolutamente artificioso, coges Fellini, la nave va o Amarcord, ¿no? Y... bueno, ahora dirías, ¿cine?, ¿teatro? ¿Qué es esto? ¿Ópera? ¿Qué es esto? Es decir, eh... la cámara es muy jodida. O sea, escupe bastante este tipo de artificios. Los hay grandes maestros que lo han conseguido. Pero en el teatro de lo que tiene que darse cuenta es que su baza es esa, la poesía. Tú en un teatro puedes decir “señores, esto es un tal”, y la gente se lo va a creer. Tú no tienes... es que... es que es una tontería. No porque no sea posible de pronto hacer, sí en la medida que tú hagas de productor, una ópera, los grandes decorados, todo este tipo de cosas. ¡Hombre! A mí me encantan a veces. Pero cuando ves que está... que es un... que está tratado justamente de todo menos de intentar aparentar o hacer creer una verosimilitud tal cual la realidad que dices ¡pero qué esfuerzo! Tiene que haber como medio un punto. Bueno, a lo que íbamos. Que lo de “Nacidos culpables” era un espectáculo que la gente lo veía y lo oía exclusivamente a través de una cámara. O sea, tú estás... asistías a una retransmisión en directo de algo que te están dando la espalda, que tú no ves al actor. Es más, yo fui de actor ahí la última vez que actué y hacía 14 años que no había actuado anteriormente también. O sea, fue la única vez. ¿Por qué? Porque yo me dejé de actuar. Entre otras cosas porque no superaba el tercer ojo mientras trabajaba no era feliz. O sea, me estaba juzgando todo el

tiempo. Eh... vibraba el este. Y... y bueno, eh... fui el único que se sintió comodísimo. Por eso actué. Porque me encantaba me olvidaba del púb... o sea, estaba, o sea, yo no oía. Además no oía. Tenía... o sea, los actores no oían ni las reacciones del público ni nada. Con lo cual, eso para un actor normalmente es muy importante. Es la única manera que tiene de saber cómo vamos, ¿no? Y no, no. Ahí estabas absolutamente encerrado. Y tú tenías una cámara, tal. Digo porque más utilización absoluta de ese medio para hacer teatro no la vas a encontrar. Otro espectáculo que hace nada hice hace dos años, también basándome un poquito en este mismo criterio hice una cosa que se llamaba “José K. torturado”. Hice una sala pequeña del Español con Pedro Casablanca, que era eh... un monólogo de un terrorista que lo acababan de capturar. Eh... es como si tú, es... porque es muy parecido, eh... no explica dónde ni no sabemos dónde ocurre ni... Es como si aquí en la Plaza Mayor... porque sí que se dice es una plaza porticada. ¿Qué significa? Que hay cuatro entradas. Hay 10.000 personas dentro. Se va a hacer un mitin, dentro de media hora viene el presidente y hace el mitin. Uno de la vieja guardia de la policía que todavía está ahí ve de pronto... “¡Hostia! ¿Este qué ha pasado? Juraría que tal...” Y el caso, lo cazan y es el terrorista más buscado del Interpol, de... o sea, de... de... todo el mundo, especialista de explosivos. Está ahí es evidente... ¡Hostia! Este tío ha puesto una bomba. Entonces el dilema es decir, bueno, tenemos media hora. 10.000 personas, bueno, si decimos que hay una explosión tal... la desbandada o va originar mayor catástrofe que si... eh... explota donde explote. Eh...tenemos media hora para este tío desembucharle dónde coño ha dejado la bomba. ¿Es lícito torturar? ¿O no? ¿La tortura es lícita en ese caso? ¿Hay excepciones para que sea lícita utilizar la tortura? ¿No? Eh... es o sea, apretar un... Entonces, esto lo escribió un periodista. Decir que estas cosas también porque todo tiene... y al final decides que esa sea la manera de... Que es Javier Ortiz que era un periodista. Si le vieras la cara lo reconocerías porque, eh... tuvo en su momento.

M: De El Mundo...

E: En Tertulia El Mundo y todo esto. Bien.

M: Sí, sí. Conozco.

E: Entonces, este hombre, bueno pues... eh... se mur... se había muerto un año y medio antes, hizo una conferencia que le pidieron para la Asociación contra la tortura, ¿no? Eh... y escribió un texto. Un texto que a mí me lo pasó una persona que... “¿qué te parece? ¿Te parece... piensas que esto puede ser escénicamente posible? Tal...” Porque había evidentemente no escribió una obra de tal. Era una conferencia que dio y la dio y ya está. Y explicaba esa hipótesis. “Supongamos que tal...” Y explicaba esta historia y tatatá... Él escribió eso y es... y le dio voz al terrorista. Cosa que en este país o hemos hecho nunca. O sea, no acabo de entender, nunca entenderé cómo se quiere resolver, si se quiere resolver realmente un problema, cómo se quiere resolver sin saber la naturaleza del... del origen de... de... del conflicto, del problema. O sea, si este tío hace lo que hace, o sea, si intentamos saber desde qué lugar no sé cómo vas a resolver. Cómo vas incluso a intentar intuir lo siguiente, o sea, conocer el material. Es decir, nunca lo entenderé. Entonces, nunca se da la voz. Y a mí realmente muchas veces, eh... tiene deseos. O sea, al tío se le oía. ¿Por qué no?... o sea, yo quiero escuchar. O sea, escuchar no significa aceptar. Significa escuchar. Bueno, el caso es que me interesó. Había un pun... era un punto a veces demagógico pero me interesó. El

caso es que... dije que sí. Vamos a intentar hacer algo. Y la hija, eh... cuando yo estaba ya ensayando una semana, el pobre del Pedro Casablanca ya memorizando un buen tocho, eh... Claro, hablando con ella, preguntándole de su padre todo esto, me dijo “bueno, yo tengo el ordenador de mi padre”. “¿Qué quieres decir?” “No que es que el otro día, bueno, lo abrí y tal, y resulta que hay un archivo que pone José K. titulado tal. Y lo abrí, no leí nada. Lo abrí y hay muchos documentos en diferentes fechas tal”. Y dije “¿qué quieres decir? Que a lo mejor lo que él hizo hay como los previos, como manuscritos”. Dice “pues si quieres te lo paso y lo miras”. Lo miré, dije “¿Tienes problema?” Dice “No, no, no. Si tú vas a hacer espectáculo de esto...”. Dije “No, la verdad es que me viene bien porque no puedo preguntarle a tu padre, claro y tal”. Empecé a leer y era impresionante. Entonces, había como unos diez manuscritos previos. Cada cual que te iba yendo hacia... hacia el más antiguo, digamos a los primeros, ¿no? se... bueno, el caso es que el primero había más del doble del texto. Lo más interesante lo había quitado. ¿Por qué? Era lo más personal. Era lo más contradictorio. Lo más conflictivo. Y había dejado más la parte más política. Pero muy poco ya lo humano. Era extraordinario lo que había quitado. Hablé con su... con la hija y le dije “mira, me pasa una cosa que tengo un problema y serio”. Yo ahora conozco esto. Ahora me es imposible hacer lo que iba a hacer. Porque justamente pecaba un poquito de demagogia de... demasiado una cara, ¿no? Es impresionante lo de tu padre... Y dije “tengo que hacerte tres preguntas. Me las contestas si quieres y si no, lo entenderé. Pero, primero, ¿tu padre fue etarra?” Silencio. “Sí”. Ya, vale. Eh... “Sangre en las manos, ¿o no? Silencio. “No, pero colaboré donde hubo”. Eh... “y la tercera, ¿le torturaron?” Dijo “Sí”. Y entonces, eh... ya luego me enteré de que en fin, no fue mili, fue poli mili. Fue una época en la cual hubo la incisión y tal. Y, entonces, eh... claro, entendí todo. Entonces claro, él escribió de... de primera mano. Y entonces había una ira, había... pero al mismo tiempo había una contradicción de... en fin, era un monstruo lleno de razones. Ese era el espectáculo. No dejaba de ser un monstruo. Pero estaba lleno de razones. Es muy fácil decir “¡Ah! Es un loco. Hitler es un loco”. Y ya está. Estamos tranquilos todos. “¡Ah! Como era un loco por eso hizo...” no, no. El problema es que no es un loco. El problema es que no es un loco.

M: No, no. Claro.

E: Entonces, ¿qué hacemos con esto? Entonces, eh... bueno, pues... me puse a investigar el tema de la tortura. Me puse a investigar este tipo de cosas y llegué a un suceso y a una... a un hábito que se creó en Argentina, en España en... un sitio donde hay una tortura en concreto y es, bueno, que te meten en un lugar en el cual tú no puedes estar ni levantado ni acostado. O sea, no cabes [en...]

M: [Estás como así, ¿no?

E: De tu medida, ¿no? Entonces, es, eh... un metro y medio de alto y un metro por un metro de área. Es decir, eh... yo, o sea, es un metro cúbico. ¿Vale? Te encierran ahí. Días, días. Eh... es oscuro totalmente y te hacen diferentes torturas. Desde la del sonido. O sea, el tema es desubicarlo. Ya no sabe ni el tiempo ni el espa... o sea, olvida... Y entra ya en un... en una dimensión completamente que no tiene nada que ver con la humana, ¿no? Entonces, bueno, hay una serie de luces en las cuales de pronto ¡pam! se encienden. Por tanto, el... el... digamos la... las horas de sueño, las... o sea, es todo unos ciclos vitales que te los completamente te los desarma, ¿no? Y claro, la vulnerabilidad aparece como no

puede ser de otra manera y... y en fin. El caso es que bueno, pues yo metí a Pedro Casablanc en un metro y medio cúbico que era de vidrio pero en realidad estaba... era de espejos (*no se entiende* 31:53). De manera, pero suelo y techo también. Entonces yo lo encerré ahí. Yo me puse. Yo no lo soporté ni diez minutos. Y yo le dije: “pero, me he pasado cuatro pueblos. Pero esto cada uno es personal, yo qué sé. Tú entra y tal”. ¿Por qué? Pues porque yo lo que quería era que la persona que estuviera dentro, mirara donde mirara está su reflejo multiplicado millones de veces. No hay nada más que su imagen. Entonces, lo coloqué dentro, cerré la puerta y... estuvo hora y media diciendo el texto.

M: El... era transparente, o sea, el espectador [sí lo podía ver, ¿no?

E: [El espectador lo ve, pero él no veía a nadie.

M: [Pero no veía nada.

E: Ni oía a nadie.

M: Sólo se veía a él mismo en un [momento dado.

E: [Y se oía y se veía.

M: Hmhm.

E: ¡Es que es un horror! Bueno, claustrofobia no, es lo siguiente. Porque además te oyes, o sea, es que haces así y ya... Bueno, entonces, yo le puse desnudo (porque les ponían desnudos) le puse desnudo, porque yo no quería una metáfora, tampoco quería un realismo. Por eso yo hice... en el fondo era muy puro todo muy... muy... muy aséptico. Descolocado ahí de espaldas al público y en la... en la... en el... en el lado en el costado que no está con el público, lo contrario, ¿no? Lo contrario, ahí hay una cámara pegada completamente, ¿vale? Que yo con un... bueno ahora contaré, con una patata que tú cortas en la parte interior le pasas donde está justo el objetivo que... que al final el objetivo es una cu... o sea, en la... donde sacas la imagen es un... nada. Le haces así y tal. ¿Qué ocurre con eso? Porque claro yo jugaba con otro tema que esa es más tortura. Conforme avanzaba el espectáculo se iba empañando todo de su propia respiración, ¿vale? Y se iba empañando hasta el punto de que es una sauna. Entonces, es como si ya no ves... ya no ves al actor. Ves a una especie de emborronamiento de figura, ¿no? Bueno pues esa cámara desde el primer instante arriba suspendida, un primer plano de él, lo mismo.

M: En una pantalla, ¿no?

E: En una pantalla. Circuito cerrado.

M: ¿En retroproyección o...?

E: En retroproyección también. Es decir, exactamente el mismo sistema, ¿vale? Y lo que quería era eh... entonces tú al principio lo ves a través del reflejo porque ves que el espejo... y lo ve la gente, aunque esté de espaldas pero ese tal... Eh... lo ves completamente que (no se entiende 34:23) Bien, conforme va avanzando el espectáculo se va empañando se va empañando y al cabo de una hora ya no ves nada y te queda un cuarto de hora. Y solamente ya, o sea, poco a poco y ya lo único que te queda es la pantalla. Que es una manera de enterrar, de aislar completamente a alguien. Por eso digo que el audiovisual es un... es... yo sinceramente (y ahí me matará Álvaro a lo mejor) a mí sinceramente no me interesa nada en cuanto a lo que es “ahora están en no sé qué” y ubicamos a través de audiovisual de que están en una playa o están en no sé qué. Todo este tema me parece [de un infantilismo.

M: [Te refieres a la utilización escenográfica en un momento dado, ¿no?

E: Eso a mí no me interesa.

M: En cuanto a que construcción de espacios de tal, ¿no?

E: Ningún interés.

M: Sí es como una pin... una pintura, un telar pintado [una cosa de estas, ¿no?

E: [Y sobre todo muy naif, muy infantil, dices “pero bueno vamos a ver...” Además, llega un momento que no tiene... para mí no tiene fuerza más que de lo estético. Y lo estético a los cinco minutos ya te has cansado. Es decir, ya no da más de sí. A mí los espacios, además personalmente, me gusta que sean mutantes. Es decir, tiene que ir evolucionando con respecto a lo que evoluciona. Porque siempre todos los espectáculos están vistos... están respirados a través de un personaje y, por lo tanto, de un interior de una cabeza. Y a mí esas son las historias que me interesan. Es decir, entonces, el audiovisual hay que tener mucho cuidado. Primero también porque es dictador, es decir, no tiene medida. Es decir, una imagen cinematográfica en un escenario es... O sea, cuántas veces hemos visto algo que de pronto ¡pum! Ha sido una persona y “buf... qué desventaja”. Y es que es una cabronada. Incluso acústicamente haces ¡Brua! (*Simula el ruido*) Y de repente ¡pum! Y la voz del actor ahí solo. Yo a veces digo “es que no nos damos cuenta”. Es que, vamos a ver, vayamos al cine pero no... es que no tiene sentido. Ahora sí, podemos utilizar el audiovisual para crear un lenguaje que siempre tiene que ser poético, ¿no? ¿que realmente es el mejor para aquello que quieres ver? Vale, de acuerdo. Pero como ilustrativo, como... Yo no lo acabo de entender. Efectista, sí, lo es. Barato, según como se mire, porque no tienes que hacer un decorado, porque... bueno, hay veces que se han hecho cosas extraordinarias que de pronto digo “¡Caray!” ¿No? Pero es porque de pronto eso es camaleónico y porque claro, el cine lo que tiene es que tú en un instante puedes hacer ¡pum! o ¡pum! o ¡pum, pum! Entonces si hay un criterio y hay un palpito para mí es estupendo. Pero creo que es muy peligroso. Entonces, yo he siempre sido muy cauto. El otro espectáculo (y acabo ya) que hice un tratamiento y donde aprendí mucho fue con Woyzeck que para mí era claramente un viaje de otras voces interiores, etc., etc. Y yo ahí empezaba el espectáculo... era un ciclorama también negro que en ese momento nadie gastaba el negro como proyección. Y yo me empe... me emperre porque lo que hice es luego... eran imágenes grabadas y yo lo que era una saturación tremenda que hice, para que cuando estuvieran en negro pareciera prácticamente normal, ¿no? Pero bueno, esos trucos. Era un espectáculo muy expresionista y... y entonces, eh... era una imagen en la cual solamente era el ojo. El óvalo del ojo. Un párpado cerrado en blanco y negro, ¿no? Muy determinado, eh... perdón, eh... en color. En un momento determinado se va haciendo en blanco y negro, en blanco y negro todo... con corazón que suena y ¡pam! Se abre.

M: ¿En proyección en pantalla o...?

E: En pantalla enorme. Eh... con un Sharp de la época que era lo primero que hubo (*Se ríen*) que hacía ruido que era enorme. Era un cacharro enorme. Y que con las luces tenías que ir, bueno, vamos...

M: ¿Con proyección, retro o...? [Proyección como hemos dicho en negro, hemos dicho en negro, ¿no?

E: [Este era proyección. No, no. Las de retroproyección todas son negras. Yo siempre utilizo, eh...

M: Pantalla.

E: Hay una retroproyección que con eso con el tiempo se ha evolucionado y se ha hecho mucho... de mucha mejor calidad porque tiene una transmisión de la luz mucho mayor que los del inicio. Y, entonces... hace... claro, 92, que estamos a 25 años, ¿no?

M: Pfff... sí.

E: Hace más o menos casi 25 años o ya. No, espérate. 22...

M: Hace más.

E: 12, eh... y estamos a... [No, 23, 24 años, sí.

M: [No, menos, menos, menos, sí.

E: Pues, eh... lo de retroproyección en blanco existía, pero en negro yo creo que ni existía aún. Porque claro, es que era difícil también tiene que haber aparatos que tengan más caña. En fin. Bueno, el caso es que era un ojo, eran macro primeros planos. Ya no era la cara, no. Yo ya buscaba... Entonces, yo hice todo. Solamente era la cara. Entonces, había depende de qué momentos [eran...

M: [La cara del pr...del a...

E: Del prota.

M: Vale.

E: Del propio actor. Mira, muy sencillo. Lo puse en un taburete de estos que gira. Lo ponía. Puse la cámara y entonces, eh... le iba dando gir... iba... y giraba, entonces, se iba viendo y tal. Hacía una especie, pero solamente a lo mejor de... de... de... de esta... de este... de esto.

M: Sí, sí. Una proporción de la cara.

E: Y era un macro. Era un objetivo que le tuve que poner, era un macro macro, es decir...

M: Que lo tenías muy cerquita, ¿no? Al...

E: Bueno, vamos a ver, era irreconocible. O sea, tú lo que veías eran como texturas. Texturas dramáticas en el buen sentido, ¿no? En el sentido que tenían una fuerza de dureza de lo que fuera, ¿no? De cada vez que quisieras. Y entonces yo cogía, pues claro, la rugosidad de la piel. Eso que ves cráteres, que ves... o sea, ¿no? y... o sea, buscaba eso. Solamente del rostro y tal. Y al final que volví otra vez al ojo, eh... resulta que el ciclorama estaba partido y con unos hilos de pescar (*Se ríe*) cogías debajo y entonces hacía así y se abría como si fuera, parecía lo de Buñuel un poquito lo del esto. Entonces, se abría, ¿no? Salía un montón de humo de dentro y él se iba a ese... al pantano, ¿no? con la...

M: Sí, al final, sí.

E: Mata a María y... y se mete hacia dentro, ¿no? Y luego se vuelve a cerrar el ojo. Como se va... y era un espectáculo... solamente tenía eso, una cama, un sillón de barbero, y creo que nada más. O sea, era dos o tres elementos y... y todo. La cámara era, por ejemplo, "así", con esa forma, era todo cámara negra con diferentes capas, ¿no? Pero en vez de ser unas cámaras negras, ¿no?

M: Sí, en vez de cuadrada [ovalada, ¿no?

E: [Entraba de punta y hacía, exacto. Hacía una especie de tal, ¿no? Y entonces iba haciendo... era muy expresionista todo pero era muy sencillo. Y lo era todo. La imagen lo era todo.

M: Lo era todo, ¿no? Hmhm.

E: Por ejemplo. Pero eso era claro, era ya meterse en el... en el... Luego el trabajo de sonido. Yo creo que cuando se hace un audiovisual, el trabajo de sonido tiene

que estar, bueno, tiene que ser muy bueno. Sino ya es un horror. Yo cuando veo cosas cinematográficas también en [lo sonido...

M: Sonido te refieres al... al sonido que acompaña al audiovisual, ¿no?

E: Sí. Yo creo [que...

M: [Porque en esta producción no estaba microfonada los actores, digo...

E: No, no, no. Para nada. No, además ganó [un premio...

M: [El que acompaña el audiovisual, ¿no?

E: Sí, sí. Ganó un premio... era un compositor que hizo exclusivamente para el espectáculo. Y era una hora y veinte de CD. O sea, constantemente y era lleno de... de... de alfileres, de... de... de la sierra con... O sea, todo. Además todo era orgánico. No hubo nada de sampler ni nada de... me negué. Y el también. Y fue un trabajo de chinos conseguir cosas que sabes que haces (*Simula un ruido*). Pero es que no es lo mismo. No es lo mismo. Hay una textura que no es la misma. Hay una organicidad que no es la misma. Que yo recuerde, son las tres veces. Habrá alguna más pero ahora no me acuerdo.

M: Sí, no. Pero es las que más te...

E: Sí.

M: Te iba a hacer alguna que otra peli... pregunta. Pero me has ido contestando sin hacer...

E: Ya, supongo.

M: Sin hacerte la pregunta, ¿no? No hay problema. Eh... Pero al hilo de lo que estás diciendo, ¿no? Al hilo de tu experiencia además en... en estas tres obras que has utilizado audiovisual. Quería preguntarte que, ¿en qué medida crees que esa... la posibilidad de la introducción del audiovisual modifica la posible puesta en escena? Es decir, cuando esa posibilidad que tienen los autores o directores de escena de introducir el audiovisual en el teatro actual, ¿cómo...? ¿Cómo...? según tu opinión, ¿cómo está?

E: A ver, voy a ser un poquito ahí... cabrón. Por un lado, no debería modificar nada porque creo que es al revés. Uno tiene que tener ya la necesidad de ese audiovisual. Por tanto no debe... eh... ¿sabes?

M: Entiendo, entiendo.

E: No es un elemento ajeno que de repente se introduce y por tanto modifica, ¿no? O hay que adaptarse. Sí que es verdad que a nivel de las luces es una cabronada cuando te ponen audiovisual porque tienes que estar, bueno... apenas puedes... los niveles tienes que llevarlos a un extremo. Entonces, como siempre al final esas dificultades te obligan a una exigencia que muchísimas veces (por no decir casi todas) eh... el resultado es mejor que si no hubiera habido esa dificultad. O sea, te obliga. O sea, te... no te acomoda, ¿no? Pues, a ver, yo es que... insisto en que yo creo que la utilización de un audiovisual tiene que ser una utilización dramática. Si no es así, a mí es que no lo entiendo. Entonces, ahora, si la pregunta es "¿el hecho de la existencia de la posibilidad de utilizar un lenguaje audiovisual en un lenguaje escénico, aporta... puede producir unas opciones? ¿Unas posibilidades?" Por supuesto. Por su puesto. Es más, te diría una cosa. Yo creo que de una manera casi inconsciente y de una manera muy sutil, a mí me ha hecho mucha gracia, además yo creo que Álvaro ahí ha sido muy inteligente. Yo creo que... el... el... el... el... la utilización del audiovisual cada vez ha sido más lumínica que escenográfica.

M: Te refieres en concreto a... al...

E: Creo que el audiovisual cuanto más abstracto sea, más etéreo sea también, funciona mejor en el teatro. Cuanto más visual es, es más escénico. Más... perdón, es más escenográfico. Y eso es un error para mí. No tiene mucho interés. Pero cuando... a mí, siempre que he visto a otros compañeros, ¿no? O he visto espectáculos o tal, los que me han funcionado muy bien siempre digo “fíjate, qué bien ha funcionado esto”. Y te das cuenta porque realmente dices casi casi lo utiliza como si fuera un foco. Como la luz, que es la maravilla de la luz. Es la diferencia entre alumbrar o iluminar. O sea, si tú alumbras es poner luz para que se vea. Si tú iluminas estás trascendiendo. Estás subliminalmente eh... cuando tú ves una fantástica iluminación y cuando no hay nada de especial en la iluminación, la diferencia es enorme de cómo lo vives. La... la misma escena, los mismos actores y los mismos movimientos y los mismos... Cambia de una manera y está muy infravalorado en este país. La gente se piensa... el decorado, el decorado... Y yo digo, bueno, o porque no hemos tenido muy buenos iluminadores o porque... Pero vamos, una iluminación estupenda a una iluminación nefasta te puede dar a entender cosas completamente diferentes en la lectura del espectáculo. Pero así de claro. Y yo creo que el audiovisual, y creo que no es casual que sea una lámpara la que proyecta.

M: Claro. La pregunta también iba en... direcciones que... ¿consideras que el [audiovisual]...

E: [Perdona. No dejan de ser los gobos en el teatro, los gobos de los focos, no deja de ser de una manera un poco infantil un intento de dar animación eh... eh... animación lumínica en escena. Que no deja de ser cine, vaya.

M: [No, iba...

E: [Linterna mágica que no deja de ser un troquelado.

M: Claro, tú lo has dicho, ¿no? Una ilusión de movimiento en ese sentido, ¿no?

E: Que es una silueta. Si es que es un troquelado. Antes era un troquelado. Era una cinta que tú ponías y estaba el troquelado. Y pasa la luz o no pasa la luz.

M: El quinetoscopio y todas estas cuestiones, sí. No, te comentaba que el... la pregunta iba dirigida a que, ¿es el audiovisual un elemento más que tiene a su disposición el director de escena como la iluminación, como la escenografía, los propios actores, el vestuario, etc., etc.? Es decir, ¿ya cuenta con eso? ¿Está, digamos, institucionalizado, según tu opinión, o no? ¿Está el audiovisual entre esos elementos que puede utilizar un director de escena a la hora de construir lo que es la representación?

E: Hombre, eh... ¿se ha institucionalizado? Pues sí. Además, yo creo que la palabra es bastante adecuada porque se ha asociado mucho con espectáculos de grande presupuesto. Con lo cual parece ser que sí se ha institucionalizado (*Se rien*). Afortunadamente, al igual que pasa ahora con los móviles y con todo... y con el digital en definitiva, ¿no? que ha sido la catástrofe para los fotógrafos y para todos, porque al final aquí todos nos queremos ser fotógrafos. Yo creo que todo se ha abaratado bastante más que hace un tiempo y, por tanto, se democratiza y por tanto, bueno, ya hay mucha gente que investiga, que trabaja sobre... Hombre, es como esta gente que hace cosas muy diminutas y que a través de una cámara, eh... cuentan una historia que en realidad... Y están moviéndolo como una maqueta, ¿no? Bueno, pues son posibilidades que ahora hace... hasta hace cuatro días pues era imposible, ¿no? A mí estas cosas sí me parecen interesantes,

porque tú utilizas la herramienta, ¿no? De una manera escénica en el sen... en el buen sentido de la palabra. Como dramaturgia. Como una herramienta dramaturgica. Eso para mí sí que es lícito en el teatro. Pero sí que es verdad que ha habido durante una década un sobre abuso que casi, casi podía haber... haber... haber dado un punto de vista, una visión para mí errónea. Porque creo que es muy válido el... el... la herramienta audiovisual en el... en la escena. Pero también como siempre la utilización puede ser muy perversa. Muy comodona porque es “vamos a abaratar”. Bueno, “ponemos una... una...”. Pero antes se ponían diapositivas, que era lo mismo.

M: Que eso, a tenor de lo que [estáb...

E: [O gobos que eran diapositivas. Eso se ha hecho. O sea, con el gobo de cristal que tú ponías una imagen y era como una diapositiva. Vale, pues es lo mismo solo que no está animado, pero...

M: (Se ríe) Claro. Eh... el... ¿Qué te iba a decir? ¡Ah! A tenor de lo que estabas diciendo, ¿cómo... qué piensas de la utilización que se hace del audiovisual en las obras de teatro que se hacen en España? Las que tú conoces, las que hayas visto. Antes hablabas de algunas que has visto de compañeros y de algún modo me comentabas.

E: Es que ya te lo he comentado. Eh... pues para mí desgraciadamente, la mayoría de las veces me ha parecido un camino demasiado fácil, demasiado cómodo. Porque de alguna manera se han conformado con algo ilustrativo, ¿no? Y cuando digo ilustrativo no tiene que ser necesariamente realista. O sea, aunque esté en plan expresionista, pero... Pero la función que ha dado ha sido una función de suplir, de ubicar, de... En fin, lo que antes se hacía con un espacio escénico o con una escenografía ahora se hace con... con lo audiovisual. A mí, eso no lo entiendo. Más que sea una cuestión presupuestaria de que sea más barato. Pero no lo acabo de entender. Eh... y también entiendo que es muy cómodo, muy fácil y muy fascinante el hecho de que tú puedas en un plis plas cambiar un decorado, claro. Pero eso en el fondo no deja de ser lo mismo que había. No le encuentro yo... “¡Ah! Que ahora que no tenemos dinero y...” Y es verdad, Visconti hacía películas que ahora nadie las podría hacer porque vale la hora de cada tal que... que hoy... que no es lo mismo que hace casi 60 años que la mano de obra era la que era, ¿no? De cara. Entonces, todo eso lo puedo entender. Ahora, yo no... yo creo que los artistas como tales que realmente utilizan el tal son unos... son los menos. Álvaro es uno. Y cuando le dejan hacer. Porque también está él un poco a merced muchas veces, claro. O sea que, por eso digo que incluso creo que está mal enfocado también cuando pensamos de que la utilización del audiovisual, pues hay gente que de alguna manera tiene inquietudes cinematográficas y que mientras tanto pues hace estas cosas. Porque es simplemente conoce el medio, pero es que a veces también eso es un error. Es decir, es que... es que no haría falta saber nada de cine y, sin embargo, puede ser un fantástico artesano audiovisual. Eh... por eso a mí no me... yo creo que la mayoría de las veces me parece que no es más que una cuestión sustitutiva o... no le veo ninguna novedad ni tengo ningún interés, sinceramente. E incluso me molesta a veces. Porque yo creo que tiene una espectacularidad gratuita. Una espectacularidad que no ayuda al actor, que no ayuda a veces al espectador. Pero entiendo que... en fin. Eh... y *(no se entiende los ejemplos de autores 51:36)*, por ejemplo, que también son

otros que ahora no me acuerdo cómo se llaman, que hacen los audiovisuales siempre que son...

M: ¿Ullé?

E: Es que a veces me lío con Ullé y con el otro, con... el...

M: Sí, el que tiene el apellido más largo, ¿no? Creo que es Ullé el que hace la... creo, ¿eh? Alex Ullé, el...

E: Creo que sí. Eh... pero, bueno, en la ópera, que no paran de utilizarlo, pero que la mayoría de las veces, la verdad es que tiene sentido. O sea, sí que hay un esfuerzo por realmente... También es verdad que seguramente tienen mucha más mano libre y mucha más, eh... Casi son directores de escena cuando hacen esto, ¿no? Es decir, cosa que en el teatro lógicamente tendrán menos posibilidades, ¿no? Pero creo que está... aún hay mucho por hacer yo creo.

M: En... en el...cambiando un poco [de...

E: [Y más si se olvidan del cine.

M: (Se ríe) Claro. ¿En qué momento, en qué fase de tu trabajo del... del... decides la incorporación del audiovisual? Es decir, ¿cuando estás ante el texto, que puede ser dramático, teatral o tú has hecho adaptaciones también? ¿Cuando estás en la dramaturgia? ¿Cuando estás ya en la puesta en escena con el trabajo de los actores?

E: No. En la... en el... en el...no. Te expl... eh... a ver. Eh... cuando yo he utilizado audiovisual ha sido una decisión muy meditada y muy previa. He decidido hacer eso.

M: ¿Previa a...?

E: A empezar ensayos y a... o sea, es decir. A ver, el lenguaje en el cual tú vas a utilizar algo mmm... eh... evidentemente cuando ya en tus lecturas y en tus estudios sobre la palabra y el texto en definitiva ahí ya se va configurando una serie ya de imágenes. Yo personalmente no sé leer teatro sin tener imágenes. Y para mí (*Tose*) conforme me voy haciendo mayor ya no son imágenes, son voces. Cada vez estoy... el teatro me llega mucho más por la voz, por las voces, por los sonidos que por la imagen. También lo tengo que decir. Pero... así como... soy muy tardío... vamos a ver, yo es que soy escenógrafo, iluminador y director. A veces hago la dramaturgia también de los textos. Vale, pero es que he tenido una compañía 25 años, he hecho 40 y pico espectáculos siendo yo productor también, con lo cual la esquizofrenia ya es total (*Se ríe el moderador*) pero claro, tiene una ventaja de un enorme estrés que ya a mi edad ya no lo suelo hacer porque no tengo la energía que tenía de tantos turnos seguidos de trabajo al día. Eh... pero... al ser productor quiere decir que yo en un momento determinado los plazos, sabiendo que no puedo pasar de un dinero determinado, yo basculo. De pronto voy cambiando y digo “no, pues esto que pensaba ahora aquí pues se lo quito aquí se lo doy allá”. Quiere esto decir que yo a veces he llegado a apurar los tiempos hasta... hasta... hasta límites imposibles si no hubiera sido productor. Es decir, a dos semanas yo de un estreno yo no tenía el espacio aún ni pensado, porque no acababa de encontrar algo que a mí me tal. No sé si tú llegaste a ver, por ejemplo, una cosa que se llamaba La caída con Orella, con Francesc Orella, La caída de Jean Baptiste Clamence.

M: No, verla no la he visto. Me suena pero no...

E: Bueno, pues era un espectáculo que era solamente una islita. O sea, era todo una pátina de agua todo, y solamente había un rectángulo en el centro, una isla, en

la cual había un actor. Y el espectáculo conforme iba avanzando iba invadiendo el agua hasta que al final estaba completamente... y todo un espejo por tal, etc., etc. No, te lo digo, por ejemplo, porque, eh... el fondo, o sea, todo estaba... esa piscina enorme... Hombre, yo en Barcelona lo hice de 12 por 14 metros. Una inmensidad. Entonces, eh... es cau... como en los huertos, como en los campos cuando quieren hacer embalses, es un caucho. Entonces tú lo extiendes, haces un pequeño rectángulo de algo que suba, de manera que se retiene. Y en el fondo es un ciclorama negro inmenso. Es que te lo voy a... es por lo que tú dices del audiovisual. Y es un ejemplo en el que yo en un momento determinado cuando me di cuenta de “¡Ostras! Me gustaría... Porque está... está en los círculos delante... Pues unos círculos del puerto de Ámsterdam, con sus nieblas de noche, la borra... el alcohol, etc”. Es un personaje que está, en fin, la caída. Jean Baptiste Clamence. Que hace un juicio sobre sí mismo de toda su vida, ¿no? Entonces, él está ahí en sus muelles. Vale. Pues yo no voy a hacer un muelle, no voy a hacer... Pues que... elemento, el agua. ¿Qué tiene el agua? Reflejo. El espejo. Juicio a sí mismo. Eh... si tú lo pones en una isla en el centro rodeado de agua, que tú no sabes que tiene dos dedos. Es una imagen, una metáfora, pero sabes que está rodeado de tal. Y conforme va avanzando eso va hasta el punto que se cierra cuando se tiene que cerrar el circu... el...tema, y él está que el único elemento es una cama y se mira y se ve y ya es cuando ya dice que se está haciendo el juicio a sí mismo. Bueno, pues, yo me dieron además un (*No se entiende* 57:04, ¿*Max?*) que me dio mucha risa porque yo digo... ¿pero a quién me lo están dando? Porque nunca me acuerdo. No sé ahora... me ha vuelto a pasar. No sé si era de escenografía o de iluminación, no me acuerdo. Pero es que lo puedo comprender porque es que era imposible disociarlo. Te explico porque eso podía haber sido un audiovisual y no lo quise. Y me emperre hasta que tal. ¿Qué es? Bueno, yo tenía a un regidor en cajas, todo eso estaba al final en una cámara negra porque había muchas calles y tal, pero tú no veías...o sea, era todo una especie de oscuridad y solamente tal. Bien. Entonces, yo tenía en unas cajas tenía al regidor con un mocho. El mocho lo tenía dentro de la piscinita y un atril y el texto. Y tenía todo unas partituras de... de a partir del guion como el cine de las luces lleno de pies, y yo había establecido un lengua... un vocabulario de...de cinco a, b... a, e, i, o, u. De cinco movimientos de mocho.

M: (Risas)

E: Entonces, entraba tal, tenía que empezar y tenía que durar hasta tal movimiento de tal. Bien. Y yo sabía las distancias y lo hacía como correctamente yo quería. Pues bueno, pues bien. Bueno, pues yo la iluminación, o sea, ese ciclorama negro de ahí atrás era una conjunción que tenía... sí que en un momento dado hacía por detrás con panoramas hacía... porque le ponías luz... ¿y qué pasa si es un espejo lo del suelo? Que inmediatamente, si de pronto tiene corporeidad, o sea, tiene fisicalidad de pronto todo eso, de pronto era “¡pum!”. Se repetía, ¿sabes? había una especie de como...

M: Sí.

E: Y por tanto él en silueta negra, ¿no? Vale. Pero eso solamente eran un par de momentos. El resto no había nada. Simplemente era oscuridad. Pero, ¿qué pasa? Si tú al agua, está inmens... está completamente tranquila tú le metes un foco y es un horror, porque hace de espejo y se rebota contra el ciclorama y lo que ves es un plástico negro con una bola de aro o de lo que sea. Bien. Entonces, siempre, como

está llenándose con una manguera para que vaya invadiendo y está todo calculado para que llegue un momento en que se drene... hay siempre un mínimo movimiento. Pero es que tú a la vista es imperceptible pero tú pones en esto entonces... Es una figura que tal, el rebote... O sea, yo, la iluminación que hacía era para crear un espacio. Entonces, en todo este fondo constantemente había una especie de... de tal. Bien, yo tenía cinco signos de diferentes tipos de tal.

M: De ondas, ¿no?

E: Claro. Entonces esa onda llega y entonces yo ponía un foco allá y cuando llegaba la onda eso de pronto hacía lo que te daba la gana. Vale. Pues yo, el espectáculo era esto. Eso era tan fácil hacer un audiovisual. ¿Tú crees que hubiera sido lo mismo? Ni de coña.

M: No.

E: O sea, la magia que te da el...el que tú pongas un punto en el agua y esa agua de pron... O sea... es como otro espectáculo de *Cándido* de Voltaire que hizo todo a través de retro también pero de sombras chinescas y sombras también de la... del dieciocho de la manera que eran muy dados a lo de tijeras que cortan y todo esto y hacen los cuadros de Mozart y todas estas cosas. Entonces, eh... Bueno pues, con... con un... Lo digo porque eso para mí es audiovisual.

M: Claro.

E: Con... con la... con la caja de transparencias, que en las universidades se utiliza mucho cuando quieren explicar, cuando antes no había ordenador ni había proyector tú ponías la transparencia y tenías el tal, ¿no? Bueno pues es que tiene un nombre ahora no me acuerdo. También es muy interesante que lo utilicé de manera, tampoco me voy a enrollar más.

M: (Risas) No, no.

E: De la... la... ¿Cómo se llama?... Para cuando quieren pintar y se proye... y van... van repasando, eh...

M: Con la silueta. O sea, que pones aquí un [(no se entiende 1:01:04).

E: [Una caja que tiene... que...que... tú le pones un objeto y eso...te...te... o una foto, y eso te lo...te lo [plasma y repasan los pintores.

M: [Ah! OK. Sí, sí. Sí, como las transparencias estas. Es el mismo... el mecanismo.

E: Sí, pero no es lo mismo. Es que era... es una... se llama... tiene un nombre que me hace mucha gracia. Que es más artesanal todavía. Bueno, da igual. Esta... yo tenía transparencias. Por ejemplo, ponía un dúrales de esto del horno, ¿no? Óvalo. Vale. Lo pones, cuidado que no tenga la marquita... la marquita en el centro porque sino [te sale

M: [(Risas) Lo de arriba.

E: Vale, entonces eso, con un espejo inmenso que ponía detrás que nadie lo veía para que hiciera doble y tuviera mucha más tamaño en no tanta necesidad de tamaño de tal... de espacio, ¿no? Bien. Pues, yo por ejemplo ponía el Duralex, ponías agüita, entonces bien. Ahora le ponías un tinte que tú lo metías donde ya no aparecía tal, pero aún quedaba el cacharro. De manera que iba entrando un azul o un rojo... tal. Luego a lo mejor le ponías alcohol y entonces echabas todo y hace (*Simula el ruido de quemar alcohol*) y se quemaba. Y todo eso se proyectaba. Es decir, el de pronto hacer el Amazonas, el Cándido cuando iba por... Entonces, la barquita que iba haciendo y vienen los meandros y vienen luego las cascadas... Pues todo eso yo lo hice de una manera aparentemente naif y era... era brutal. Y

era lo que se ajustaba al tipo de lenguaje Voltaire y al tipo de viaje iniciático que tenía Cándido. Por eso digo que... que son cosas que al final dices “es que no me lo puedo imaginar de otra manera”. Pues eso ahí vas bien, ¿no? Cuando estás haciéndolo todo el cómo el actor... desde qué lugar trabaja ese personaje, cómo... cómo lo estás tú tal y la luz. Todo eso al final dices ¿qué es luz, qué es espacio, qué es audiovisual?. Ya no sabes dónde empieza dónde acaba. Vas bien. ¿Me explico?

M: Sí, sí, sí. Te entiendo.

E: Pues todo eso para mí es el audiovisual. Entonces, en la utilización de... de... de la maquinaria audiovisual en función de que sea la ventaja para ir más lejos en ciertas cosas que no podrías llegar en la manera artesanal. Pero no tiene que ser otra manera. No hay otra diferencia. A nivel de lenguaje tiene que ser lo mismo. O sea, ¿qué triste es utilizar un medio audiovisual para hacer cine!

M: Claro.

E: Es que es lo que no tiene sentido.

M: Me... me... me estás diciendo es que la utilización del audiovisual hay que adaptarlo al lenguaje teatral, ¿no? [Es decir no al revés.

E: [Tiene que estar...tiene que estar al servicio.

M: Tiene que estar al servicio.

E: Al servicio de. Y que el lenguaje escénico es un lenguaje que nada tiene que ver al lenguaje cinematográfico. Por tanto, la utilización del audiovisual en escena tiene que entrar... es un mucho más rico en la medida en que tenga una cierta... A veces, es como si tú dijeras: “bueno, pues voy a coger...” Por ejemplo, que esto a mí me encantó una vez. Y además lo traje cuando yo tenía un teatro en Valencia otra vez que era una gente fantástica. Ahora hay un chico, eh... que va a Valencia también que ha hecho una cosa que en La Abadía estuvo también que es miniatura que va de tal...

M: ¡Ah! Sí. Sí,

E: ¿Vale? Bueno.

M: Recientemente, sí.

E: Con... con... con una cerillita es la portería de un campo de fútbol. Las cerillitas. Imagínate si es pequeño. Entonces él con una cámara entonces proyecta y entonces ves. Y es muy bonito. Es realmente es muy bonito. Pero yo es que veo una cosa que traje hace... que yo creo que este chico lo vio. Sinceramente, creo que lo piensa. Pero bueno, todos hacemos esto. Quiero decir, inspiramos en... en anteriores cosas, claro. En... Pues era una especie de maqueta, pero una maqueta que era de tres metros o cuatro de una mesa, ¿no? Por dos. Y era todo un campo de batalla. Toda una maqueta, ¿no? Y estaba llena de efectos, explosiones, de tatatá.... O sea, como hacen las películas como antiguamente hacían King Kong (*Se ríe*) y todas estas cosas, ¿no? Y hacían estas cosas, ¿no? Pues el tío había hecho toda una dramaturgia de una historia, ¿no? Y estaba lleno de cámaras por todos lados. Entonces iba proyectando y... y... y metía humo y metía no sé qué... ¡Era una pasada! ¿No? Y dices: “pero... pero entonces esto qué tontería es si lo estoy viendo...”. Bueno, ¡ya! Pero... pero es que te embele... Es que te haces niño de pronto, ¿no? Y tu imaginario está asociado a algo que al mismo tiempo ves pero que lo amplificas. Es decir, ¿y eso es un juego? ¡Qué fantástico! Dices, bueno, pues vale, pues... Este tipo de cosas a mí me fascinan. Pues de la misma

manera imagínate que cogieras una cámara y que hicieras animación, ¿no? Por ejemplo. No... no fotogra... [no filmar...

M: [No esto stop-motion.

E: ...sino que hicieras de pronto un trabajo experimental, que dices “experimental cinematográficamente” pero, sin embargo, si lo vieras en una en una obra escénica dirías “no es experimental, es que es lo que tiene que ser”. Por eso te digo que ese es el campo, que a mí me parece que es fantástico y que muy pocas veces lo ves.

M: Respecto a esto, no sé si has visto la exposición (no sé si sigue estando, creo que sí) que hay en La Casa Encendida sobre... sobre... eh...

E: Iré a verla porque [como vengo poco a Madrid a veces.

M: [Es que es curioso sobre... hay... son películas de animación y todas estas cuestiones en escenarios así pequeñitos con muñequitos muy artesanales de unos polacos. No recuerdo cómo era el nombre que hacían unos checos y tal, de los años 20 hasta la actualidad, ¿no? Y es todo como muy artesanía. Lo mismo te interesa porque es muy escenográfico todo. Y... y son, pues eso, escenarios así surrealistas y muy curiosos, ¿no? Con monstruitos, con insectos... con insectos de verdad mezclados con no sé qué...

E: (Risas) ¡Hostia!

M: Así pequeñitos. Y a través del stop-motion, [¿no? Hacia... hacia...

E: [Es que eso... es que eso es un campo pfff...

M: Lo digo porque ya que estás en Madrid. [Si está ahí.

E: [Pues voy a ver si tengo un rato, sí.

M: Es muy interesante. Bueno, luego te enseño algunas fotos [que tengo para que lo veas.

E: [Vale, vale, vale.

M: Verás cómo es interesante.

E: Bueno, la exposición esa de Méliès, eh... era estupenda, por ejemplo, cómo veías cómo iban las... En fin. No, pero tampoco estoy diciendo que tiene todo tiene que ser en ese sentido artesanal. Lo que quiero decir simplemente es que hay que utilizar... Eso es una herramienta nada más que das en la forma natural del cine al hacerlo en escena... A mí eso es lo a mí me interesa relativamente.

M: Bien, respecto también al proceso de [trabajo...

E: [Por cierto que Orson Wells, que era tan teatral, es de los que revolucionó mucho en ese sentido. Cómo utilizaba la cámara, cómo los campos, cómo ponía los eso... Cómo saca techos, que nadie sacaba techos. Por ejemplo, en el... no es en el... en el “Otelo” o en... cómo... el tema de lo que hay en la cabeza y que de pronto, eh... Ya no digamos Hitchcock con el “Sueño de Dalí”, con el... Es que claro, es que yo creo que ese es el campo, eh... Si no es metáfora y no es poesía y no es todo esto, lo entiendo menos.

M: Muy bien. ¿Cómo afecta la proyección audiovisual al trabajo de los distintos miembros del equipo? Es decir, ¿cómo afecta, por ejemplo, (te digo algunos) al... a los intérpretes, a los actores y actrices si hay una cámara, si hay una proyección?

E: Eh... Bueno, así a bote pronto lo que se me ocurre decirte es... A ver, yo por ejemplo... soy bastante exagerado. De hecho, ni siquiera me gusta de mí mismo cierto aspecto un poco dramático, un poco expresionista que tengo. Soy medio alemán. Supongo que también tiene algo que ver, no lo sé. Pero... Bueno, por

ejemplo el Woyzeck que hemos comentado antes, ¿no? Que había audiovisual. Las luces eran muy precisas, pero muy precisas, pero de una precisión extrema. Eh... recuerdo que los actores se quejaban. Digo “no, no”. “Pero me he puesto donde me has dicho” Digo “No. A ver” Y me ponía y tal. Y digo “mira, ¿ves aquí y aquí? ¿Ves la diferencia? ¿No notas que aquí te da, aquí no te da? Aquí te da el rebufo y no te está... O sea, aquí te da luego si bajas tal... no sé qué”. Bueno, me odiaban.

M: (Risas)

E: Eh... La alegría es que cómo oías cuando hacíamos funciones. Iban a otros sitios, otros escenarios. Todo esto, ¿no? Y cómo escuchabas. “¡Oye! ¿Hoy no estaba tal en el tal... el no sé qué tal? Había tal no sé cuántos y no sé no sé cuántos...” Y se quejaban, se quejaban, se quejaban. Lo odiaban y ahora lo necesitan como agua bendita. Es decir, cuando realmente es palpito la luz, le quitas y ellos se quedan de pronto huérfanos. O sea, porque para ellos es como si tuvieran la silla, o la cama, o... O sea, es decir, son elementos que aunque sean etéreos para ellos son fundamental. Les crea una concentración y les crea una atmósfera determinada, ¿no? De la misma manera creo que si hay un audiovisual debería de haber una hermandad, en ese sen... Debería de haber una...una... una contaminación tan maravillosa como por ejemplo lo que yo me di cuenta que, fíjate cómo al principio tal y, sin embargo, para ellos ya era una partitura. Y si no se ha aprendido ya no era lo mismo. Les ayudaba [a concentrarse].

M: [Que exige precisión y ellos mismos se la [exigen, ¿no?

E: [Se la dan. Y...y...y... y el sentir la luz. Y saben que, o sea, yo me ponía muchas veces. Digo “mira, ponte para que entiendas”. “Fíjate qué mundo abres cuando estás aquí y de pronto haces así o estás así”. “Mira” Dice “¡Hostia!”. Digo: “No, claro”. Es decir, cuando tú alumbras da igual lo que hagas, te van a ver. Cuando tú estás yendo a que la sombra la quieres también en un lugar de mira, no solamente lo que se ve sino lo que no se ve, estás haciendo ahí ya un lenguaje determinado. Y eso si... si no está no comunica ya nada. Entonces, ellos tienen que entender. Y entonces cuando se dan cuenta es cuando dicen “¡hostia! Claro” Entonces, se ponen, tal... Y empiezan ya a gozar de ese tema.

M: [Cómo...

E: [Y el audiovisual debería ser igual.

M: Claro. ¿Cómo afecta (y ya que eres escenógrafo también) al escenógrafo? Ya que estamos hablando... ¿la proyección audiovisual, hablo, a su trabajo?

E: Hombre, eh... Hay un gran escenógrafo, iluminador, incluso yo creo que audiovisual también que es Svoboda.

M: Svoboda. Utilizó audiovisuales también.

E: Claro. Porque... es lo que decíamos. Es que cuando de pronto hacía esas cosas que hacía medio bobos medio como quieras llamarlo. Él inventaba cosas. O sea, es decir, él estaba haciendo animación. Estaba haciendo, eh... Y incluso utilizó a su manera como pudo el audiovisual. Bueno, para mí es un ejemplo fantástico Svoboda. Cómo inv... urde todo, ¿no? Está todo urdido. Todo... todo... Entonces, cómo infu... Es que claro, a mí personalmente... Álvaro cuando... cuando me hizo lo de Macbeth me supo mal porque le pude atender muy poco. Porque yo estaba desbordado. Me metí en tal cacao ahí. Y tenía tantas cosas...

M: Claro. Te... me has dicho que tenías una semana o dos para... para cambiar de...

E: No, no. Y eran 72 metros por 54. O sea...

M: Yo lo vi ahí en Macbeth.

E: O sea, yo puse 300 y pico focos. Tú imagínate. O sea, es que eso... Y estabas... y con los actores que era lo principal. Y estaba... Y en verso. Es decir, estabas ahí en un... O sea, yo estaba... Yo acabé absolutamente, vamos... Me costó mucho tiempo recuperarme. Entonces, yo recuerdo que, claro, el pobre Álvaro lo tenía un poco desatendido. Le dejé un poco... busca, busca, ¿no? Le daba ideas y tal pero... pero, quiero decir, que mi manera de trabajar no era esa. Y entonces eh... me cuesta... ahora Álvaro me pregunta y me resulta hasta raro decir y yo es que creo que un escenógrafo es el que pide el audiovisual. Y, por tanto, es el que quiere lo que quiere. O sea, que lo haga luego una persona que técnicamente se lo resuelve es una cosa. Pero que me cuesta pesar (*Se ríe*) que puedan ir como por separado. No sé. Si ya no me parece que pueda ir por separado nada, desde luego un audiovisual y en escenógrafo o un iluminador, ¿eh?

M: Yo recuerdo, ahora que comentas esto así, tú estuviste en el... en verano en el Centro Dramático Nacional, en el... ahí en Lavapiés, hizo lo de las [jornadas...

E: ¡Ah! Lo de las jornadas estas.

M: Sí. Yo estuve en las jornadas video... sobre videoescenas, por cierto. Las estuve modelando yo con Álvaro y con otros videoescenistas y tal, y había escenógrafos entre el público, ¿no? Y [había como...

E: [Yo solamente pude ir y volver. No pude estar más.

M: Y había como cierta... sentía... yo sentía... había dos o tres escenógrafos que intervinieron porque era abierto, ¿no? Que sentían como competencia directa con los... con los video... videoescenistas, ¿no? Me pareció súper curioso.

E: Pero es que también te lo digo porque por la misma razón que te he dicho antes. Es que hay una razón económica que es que es como la iluminación. Claro, es la más importante porque es más barato iluminar que... O sea, es que claro, el tema corpóreo eso... eso es un pastón (*se ríe*). Es que son muchas horas de trabajo de artesanos. Y eso... Y te cobran lo mismo para hacer una silla que para hacer eso. Con lo cual...

M: Montar, desmontar...

E: Y luego a nivel de gira eso imposibilita muchas cosas. El audiovisual no lo tiene fácil tampoco, ¿eh? En las giras. Es decir, lo que pasa es que bueno, cada vez los aparatos son menos... menos... menos eh... cómo se dice (*No se entiende la palabra en catalán que significa ruidoso 1:14:15*) es que es catalán, espera...

M: Más pequeños, más... manejables.

E: Eh... ruidosos.

M: Ahá.

E: Claro, son menos ruidosos. Porque al principio, bueno... Igual que los móviles en luces que todo es ponerlos y luego yo los voy quitando. Porque al final no lo soporto. ¿Pero por qué? Por el ruido. El día que eso se... se solucione porque ahora los led son lámparas frías y que no necesitarán ventiladores, pues eso esta... dentro de nada pues ya será una maravilla. Pero vamos, lo digo porque el proyector también hacía mucho ruido. Ahora es ya menos, pero...

M: Sí, son silenciosos, vamos.

E: Pero vamos, yo entiendo la competencia porque les quita faena (*Se ríe*). Y porque a veces los directores pues de pronto es... Es que es apetitoso. O sea, es que... es que yo creo que el audiovisual engancha. Es que estamos... estamos con una cultura de la imagen. Todos tenemos una formación menos teatral que cinematográfica, ¿eh? También pasa en el teatro mucha gente es que hace teatro porque no... pero quisieran hacer cine. Y actores “así”. Es que para mí el teatro es otra historia y requiere una formación diferente y requiere unos actores diferentes. No tiene nada que ver la escuela de actor de uno y de otro. Pues pasa lo mismo con el audiovisual, ¿qué tiene que ver con el cine? Pues para mí nada. A nivel de escénico muy poco. Técnicamente tiene evidentemente conexiones pero... Yo invitaría a que...

M: Al... al iluminador, ¿cómo le afecta el audiovisual?

E: Bueno, técnicamente le afecta mucho porque tiene que bajar los niveles muchísimo porque si no no se ve, así de claro. Y eso pues tiene unas limitaciones, pero lo de siempre. O sea, unas limitaciones que a veces te... te... luego te encuentras sorpresas que dices: “fíjate, si no hubiera habido un audiovisual en la vida habría sido lo que estás viendo y que tal”. Pero... limita técnicamente. Yo creo que a nivel de lenguaje todo lo contrario. Yo creo que a nivel de lenguaje, es lo que te comentaba, no deja de ser una lámpara también. Y... y a mí me parece que es una textura... Tiene una cosa... aunque siempre está en 2D, o sea, siempre está... al final queda aplastada sobre una superficie porque si no, no se vería. Aunque están los hologramas y estas cosas estupendas, o las cortinas de... de vapor. O también es un tema que me fascina siempre. Es que esas soluciones me gustan más que la pantalla. Pero bueno, eh... yo creo que... no le es ajeno. Yo no me siento como que... No. A mí no me conv... Bueno, vamos a ver, a mí el audiovisual no me es competencia de nada, sinceramente. Porque yo además no suelo hacer decorados. Suelo hacer decoraciones poéticas más abstractas, más... Voy por soluciones que no son... entre otras cosas porque no sé dibujar. Entre otras cosas porque no tengo estudios de arquitectura. O sea, no sé ni el AutoCad no sé ni cómo va. Por tanto, no nos pongamos medallas. Es decir, si yo fuera un gran pintor pues a lo mejor tenía unas tendencias unas tendencias tal... Voy más por cosas más... si quieres conceptuales, no sé si llamarlo así. Pero que son más metáfora que... Por tanto, a mí no...

M: ¿Has utilizado en tu trabajo alguna vez el... el... en... las puestas en escena la interacción entre un personaje audiovisual, es decir, proyectado y un personaje escénico? ¿Qué te parece ese recurso?

E: Maravilloso. Esas son las cosas que hay que investigar. O sea, a mí creo que... A ver, es lo mismo que el circuito cerrado, me parece a mí algo... ¿Ves? El circuito cerrado no es cine. O sea, tú pones una cámara en escena y de pronto una espalda le ves la cara o le ves la cara y le ves la espalda. O sale de campo y, sin embargo, sale... entra de campo. Yo, por ejemplo, en lo de La Caída que te comentaba, un primer esbozo que tuve así de flash y que estuve tiempo, ¿eh? No me lo quité, no me lo quité, y al final me di cuenta: “Tío, no va a servir. O sea, olvídalo. Se te está pasando el tiempo”. Y llegué a dos semanas antes del estreno que... que me inventé lo del agua. Pero esto de La Caída yo pensé en un circuito cerrado de una cámara de un actor que empieza en un váter del teatro. Y lo único que tenemos en escena es la retransmisión. Y, entonces, va eh... eh... eh... e intenta huir, intenta salir, salía a la calle, lo seguía por la calle. Y al final llega al

escenario. Es decir, eso fue mi primera... Porque, a ver, hay un tema también del audiovisual que también te contaré que siempre he tenido muy claro. Que es... O sea, no por el hecho de algo que acontezca encima del escenario necesariamente es teatro. ¿Porque esté en el escenario? No, para mí esa no es ya la condición ya sagrada. No, no. Hay otra cosa más sagrada que es el presente absoluto en escena. Eso sí que lo hace único e irrepetible. Cuando tú no sabes el segundo siguiente qué va a ocurrir. Eso es lo que no tiene el cine. En el cine hay muchas tomas, hay montaje, hay tal, y luego ¡pum! Y siempre será ese. Ese sí que será repetible siempre (*Se ríe*). El teatro no. Y esa es la condición *sine qua non*. Cuando tú ves a un actor que es previsible que... y ves... y sabes que todo lo que hace lo hace igual. Es decir, eso no es teatro. ¿A qué voy? ¿Hay cosas, hay situaciones, hay experiencias que son teatrales que no pasan en un escenario? Sí. Para mí, por ejemplo, nunca me olvidaré al señor Aznar y Felipe González el debate en directo en televisión. Perdona, pero eso era teatro. No me refiero a que ellos hicieran teatro, sino que eso era un hecho teatral. Todo Dios estaba ahí pegao y estábamos porque sabíamos que subía aquí la ceja o tal mientras decía, o sea, cualquier cosa, se iba a amplificar. Y sí... y podía haber una debacle o no, de uno o de los dos o tal. O sea, la sensación de suspense, de que no sabes... la tensión que se creaba. Eso es teatro. Eso sí que es teatro. Eh... un partido de fútbol en directo, o sea, cualquier lucha, un boxeo... algo que, ¿no? Eso para mí tiene mucho de teatro. Porque tiene esa condición que irrepetible y es... instan... es el instante. Vale. Si tú haces un circuito cerrado, para mí eso es muy teatral. Aunque sea en la pantalla. Yo hice un espectáculo como te he dicho *Nacidos culpables*. La gente está mirando la pantalla. Que me digan a mí eso qué tiene de... Pues en teoría si fuera solamente... podía haber sido... podían... podían estar en un cine. Yo lo hice así para que la gente no tuviera ninguna duda de que estaba aconteciendo en ese momento. Porque si tú lo ves en la pantalla de cine no hubiera sido lo mismo. Tú no lo vives igual. Es tonto, pero no lo vives igual. Estás ahí y sabes que... y porque el actor no trabaja igual. No trabaja igual.

M: Bueno, y en una película has repetido veinte veces las tomas, ¿no? Para cogerla perfecta entre comillas.

E: Y a parte que no hay... no hay... no hay interlocutor. El actor es... Yo quería demostrar, entre otras cosas también a mí mismo, lo que pasaba en el casting que quería que no pasara. Y era: ¡hostia puta! El actor sigue siendo el amo. Está dando la espalda. No tiene una percepción del público. Pero él sabe que está amplificándose en ese instante a un público que hay ahí aquello que está haciendo. Con lo cual no tien... no hay ninguna interferencia. La cámara no interfiere en absoluto. Todo lo contrario. A ciertos aspectos que sabes que no puedo exagerar, que no... que es un deshonor, es algo irreverente, una cosa que... un texto tan complicado como ese y tan... tan comprometido no puede ser tan irreverente de interpretar, de actuar, ¿no? Entonces era otra cosa. No, lo digo porque eso que comentabas “¿qué te parece lo de la imagen y lo de tal?” Me parece fascinante. Hombre, hay una compañía maravillosa de danza, fantástico, que es que están en la escena y... y juegan con una cosa que a mí me parece estupenda. Que es que ves la pantalla, ¿no? Es un ciclorama, ¿no? Entonces, y ves la sombra, ¿no? En negro. Y se mueve, y se mueve igual toda, ¿no?

M: He visto alguna.

E: Vale, entonces tú... y en un momento determinado estás convencido, dices... claro, y yo que tengo deformación profesional es una putada porque muchas veces no soy virgen y no disfruto lo que me gustaría disfrutar. Claro, y dices: “no es la sombra. ¿Por qué? Porque yo veo desde el pie hasta la pantalla no hay sombra. En el suelo no hay sombra, por tanto es imposible”. ¿No? Y digo: “¡Hostia! Y digo están proyectándola”. Y cuando ya estás convencido de que están proyectándola de pronto no: es un tío que hay detrás que baila lo mismo que él. La coreografía se la saben igual. Han cogido la distancia para que la sombra coincida con tal y lo hace en directo. Claro, ¿qué pasa? Que hace lo hace bien hasta cierto punto que ¡pum! Hace otra cosa diferente. “¡Hostia!” Pero lo calca tanto al ritmo que dices no puede ser proyectado. Es un tío detrás. Y de pronto ¡pum! Y sale de la pantalla. Claro, todo eso a mí me parece...

M: Eso es jugar con la falsa proyección, ¿no?

E: No, pero es que luego juega con proyección el cabrón. Luego sin embargo es... metía, te engañaba y era proyección. ¿Cómo lo sabías? Porque de pronto hacía ¡pum pum! y hacía una cosa fantástica [de...]

M: [(no se entiende 1:23:42)]

E: Pero unas sombras que le habían... le habían hecho en teatro y le habían hecho sombras, pero [lo habían grabado.

M: [Grabado, ¿no? Claro.

E: Entonces, todo eso de la ficción-realidad y todo eso... Eso es parte del universo de una cámara. Claro que sí.

M: Hmhm. Eh... En tu opinión, eh... ¿cómo afecta la introducción de esos espacios proyectados en la pantalla? Tú antes hablabas del... en el baño y tal, ¿no? En el circuito cerrado esto, ¿al espacio dramático?

E: Bueno, fantástico. No, no. Ahí es donde a mí me interesa. Cuando es... cuando es... cuando es dramático, cuando se convierte en pieza clave para... para atravesar esa historia. Para viajar en esa historia. Me parece totalmente fas... fascinante. Y sobre todo porque (*Suspira*) que aquí la inteligencia tiene que ser bárbara en ese... en estas cosas. Porque de pronto dices, a ver, el público conoce enormem... o sea, está educado mil veces más que en el teatro está educado en un lenguaje ya que es... que es incluso televisivo. Pero que hoy en día la información que es capaz, información no que la pueda digerir, no que pueda con eso hacer algo, eso es otro tema. La saturación es tremenda la de hoy en día. Pero la velocidad en la cual tú, a nivel de imágenes a nivel de tal, que tú estás dando hoy en día en un spot publicitario de veinte segundos, o sea, perdóname. O sea, tú ves los spots publicitarios de ahora y ves los spots publicitarios de hace treinta años o veinte años y es que no tiene nada que ver. Es decir, hoy tenemos una capacidad de seguimiento de tal, de tres matrices a la vez y que te están dando por aquí, por aquí, por aquí en el mismo tal, que eso antes no ocurría. Lo mismo ocurre con el lenguaje de la gente que escribe teatro. Por eso Chéjov para mí es un antes y un después. Es el primero que se le ocurre que en una escena se hable como se hablaba en la calle. Vamos a ver, por eso tuvo... fue un fracaso al principio. Porque la gente pagaba siempre por un artificio. Pagaba por algo excelso. Yo para oír lo mismo de mi casa yo no pago. Hasta que de pronto vemos que lo cotidiano esconde debajo todo lo que esconde. Y porque nosotros hablamos no para decir lo que... no es para expresarnos, sino para especular con las palabras. Nosotros

especulamos con las palabras. Para nada lo dicho es lo que... Muchas veces lo no dicho, en las pausas, en los silencios, es donde se...

M: Es dimensión cultiva, ¿no? De la que... de la que hablábamos.

E: Exacto. Entonces, eso, por ejemplo, a nivel de imagen ahora tú haces eso a nivel de lo que es la imagen. Entonces, yo creo que el público, un espectador de hoy en día tiene una educación cinematográfica que proporciona una cantidad una agilidad mental que muchas veces se acusa al teatro: "Ah, es que es un coñazo". "Es que es muy lento". "Es que no pasa nada". "Es que no sé qué". Claro, es que pasamos del estrés visual que tenemos hoy y pretendemos que eso sea dramático. Y no, no. Eso es otra cosa. Entonces, eh... hay... eso hay que tenerlo en cuenta. El espectador está enfermo. (*Se ríe*) Es que está enfermo. [Es...

M: [Hay quien dice que hemos pasado del... del homo simbólico, ¿no? Simbólicos, que decía Laín Entralgo, al homo icónicos, ¿no? Al... ya lo simbólico lo hemos sustituido por la imagen que no deja de ser también cierto grado del símbolo, ¿no? Es curioso [que...

E: ¿Y ecónicos?

M: Icónico, de icónico.

E: De claro, de icono.

M: De imagen, ¿no?

E: Claro, que sí. Es que es totalmente cierto. Bueno, por eso te digo que, que... que también es eso a tener en cuenta. Es decir, el espectador, eh... hay muchas veces que nos planteamos. En teatro muchas veces hay muchas luchas, sobre todo cuando estoy reescribiendo y tal. Yo lo único que no hago es escribir. Ahora, criticar, y...y... modificar. Pero que muchas veces tenemos discusiones por el tema de decir: "mira, no seas tan ingenuo". O sea, es decir, el espectador perfectamente puede asumir esto. Es decir, hay muchas cosas que hasta hace cuatro días si tú tienes un spot que ves que el BMW un tío saca la manita y dice: "¿te gusta conducir?" O sea, vamos a ver, ¿esto es un anuncio de coche? Es que están apelando ya a tu subconsciente y al subconsciente de tu subconsciente. O sea, o sea... están apelando a... Y... y... y... ¿qué te está vendiendo? Te está vendiendo lo que es verdad del BMW. Y yo he oído un BMW y es verdad. Qué silencio. Los... O sea, hay una sensación, ¿no? De confort a todos los niveles, ¿no? que está viendo un BMW usted le pasa esto. Pues imagínate el nivel del lenguaje que puedes utilizar en escena.

M: Antes hablaba del presente absoluto. Hablabas del tiempo, ¿no? El tiempo en el teatro en este sentido. Y, ¿cómo afecta el audiovisual al tiempo en el teatro? A la duración, al orden, a la frecuencia de las acciones, de los acontecimientos, o a la percepción de la propia temporalidad del drama por parte del espectador.

E: Ese es el fuerte. El fuerte del audiovisual es que puede grabar (*Se ríe*) Es que claro, este es el tema. Es decir, pero bueno eso dramáticamente es muy interesante. O sea, si lo llevas por ahí, es estupendo los flashback En fin, esto que en el cine es tan fácil en el teatro es un horror. La gente se hace la picha un lío en seguida. Y tú eso, ¿cómo lo explicas? Un cambio de luz, un no sé qué, tal. Te puedes volver loco para... para hacer las claves, ¿no? De pronto en un momento determinado de... Hay una obra fantástica de Harold Pinter que es "Traición". Yo la monté y es un horror. O sea, en el fondo es un folletín. Es la más sencilla de, o sea, tú pones las acciones en el orden cronológico y tal, y es un folletín sin más

de... de... de un... de un... cor... o sea, de un desliz de estos. En fin, es uno que traiciona durante cinco años a... el mejor amigo tuyo establece una relación con tu mujer durante cinco años. Yo, que soy el amante (es que es estupendo), yo que soy el amante y estoy convencido de que tú no lo sabes. Y nosotros estamos jugando al squash cada dos por tres juntos y trabajamos en la misma... en la misma empresa, en una editorial. Vale. Yo estoy convencido de que tú no lo sabes. Bueno, pues resulta que un día yo me entero de que tú llevas... ya hace tres años que lo sabes y no me has dicho nada. La mujer sigue teniendo relaciones con... conmigo, sabe que su marido lo sabe y no me dice nada. Claro, ahí se crean una cantidad de... Bien, ¿qué hace de perverso Pinter? Porque es Pinter. De pronto intercambia escenas. Entonces tú, es pornográfico, porque tú, ahora te veo yo diciendo y haciendo X en esta escena, cuando sé que tú después harás esto y dirás esto. Con lo cual, ¿cómo te juzgo yo ahora que estás haciendo esto, cuando sé lo que vas a hacer? Que tú ni lo sabes. O sea, tú tienes menos información que yo de ti. Pero claro, el juicio que te hago de cada cosa que haces o dices, cuando sé lo que luego ocurrirá y dirás, pues claro, es tremendo, es pornográfico, es cruel. Y simplemente un juego en el tiempo te cambia la lectura de la obra completamente. Bueno, pues eso en el audiovisual, claro, te da una herramienta. Cosa que el teatro no puede hacer. El teatro solo puede tener presente. Tú puedes interpretar en presente un pasado. Y claro, el cine es... es una convención que el público ya entiende. Los flashback. Qué bonito era cuando hacían una nebulosa y ya estábamos en el pasado (*Se ríe*). ¿No? Ese tipo de cosas. Hoy en día ya ni siquiera. A veces incluso ponían “dos meses antes”.

M: Y antes de la nebulosa ponían, eso es, ponían lo que tú has dicho, lo del intertítulo de “dos meses” o “dos meses después”.

E: Claro, no. Eso es muy... muy divertido. Es muy fas... A mí eso me fascina. Y yo creo que ahí... ahí es donde creo que es estupendo utilizar de pronto una herramienta como esta. Eso sí, es estupendo. Bueno, otra cosa. Por ejemplo, yo he luchado lo indecible. Lo hice en el Woyzeck, eh... lo hice muy sutil en lo de Nascuts culpables (lo de Nacidos culpables) y lo he hecho lo más que he podido en lo de... lo de José K., que es odio ver una pantalla. Es decir, intentaba con un gobo en el proyector, con un gobo, perdón, con un... Es que es muy jodido conseguirlo. Lo intentas hacer digitalmente y es un horror. Que es que los contornos son rectos. No se ven limpios. Que entonces ves, aunque sea en negro, tú ves una pantalla. Eso es un horror. Un horror.

M: Sí. Que se difuminen los bordes. Que no haya marco, ¿no?

E: Está suspendido. Es que está suspendido. No sabes dónde empieza y dónde acaba. Y ves una imagen. Pero que la imagen no tenga. Entonces, eh... era un óvalo como el ojo. Como en lo del... lo del... y por eso también eran los mismos, eran los nananá... Y al final acaba en otro óvalo que era el fondo que era la pantalla, ¿no? Y eso, para conseguir ese efecto me las vi y me las desee. O sea, hice tres cosas: una, el propio fondo era blanco el óvalo y con una... un pintor con una gráfica de graffiti, ¿no? O sea, ibas purizando, purizando hasta que sea negro. Con eso ya ibas ayudando a que el efecto no fuera limpio. Luego, en la filmación, intentar el montaje... o sea, darle un poquito de tal. Pero es que es el que se nota mucho. Y el que mejor funcionaba, que yo al final hice la suma de las tres, todo sutil para que no se notara ninguno, ¿no? Que era, un cono en el... en el proyector. Pues tú, resulta que si pones el cono, o sea, eso tiene un haz que va así,

¿no? Vale. Pues tú vas poniendo vas poniendo hasta que empieza tal. Como está muy cerca y tú enfocas una cosa que está muy lejos, queda desenfocado el... el... el donde empieza a comerte, ¿no? Era un cono que ponías y era casi lo que más daba la sensación de tal, ¿no? Pero por ejemplo, eso me parece fundamental. Y casi nunca lo veo. Pero no lo digo porque sea... digo no entiendo cómo les funciona el ver el soporte.

M: Sí, sí. Te entiendo. El soporte pantalla, el soporte que sea.

E: Dices, no, hacer algo, no sé. Que mucho mejor queda, por ejemplo, cuando de pronto... me encanta cuando de pronto en relieve y en todo lo tiran la... Me parece mucho más interesante, ¿no? Porque lo que no puedo soportar es ver una tele [y ver una pantalla.

M: [Sí, ver la pantalla. Sí, una pantalla blanca o...

E: Es que ya es el colmo, ¿no? Vamos a ver. Ya es el colmo esto. Es decir, no... no...

M: Sí, también decíamos antes en Macbeth era en el suelo, ¿no? En la que no había pantalla, ¿no?

E: Por ejemplo. Exacto.

M: Era la cuestión.

E: Una vez, ahora me he acordado, ahora ya no sé, no me preguntes dónde. Que lo hacía rebotando en el agua. Y movía el agua. No, lo hice, creo que lo hice ahí. O sea, que había una imagen que en realidad era “pum” y “pum” y se proyectaba. Y de pronto pasaban por el agua “chof, chof chof chof”. Y, entonces, la imagen se iba y luego se iba volviendo. Y cuando se volvía ya no era la misma. Esto lo he hecho, por ejemplo. Y eso es lenguaje cinematográfico. Yo eso lo he visto en “Birdman”, en “El séptimo sello”, en cosas, ¿no? Que se hacía estas cosas que eran muy... Y Orson Wells lo hace también estas cosas. Muy arcaicas muy... Y, sin embargo, muy eficaces, ¿no? Pues eso por ejemplo también... yo lo he hecho. Y es algo claramente truco-cinematográfico.

M: Hmhm. Bien, pues ya estamos. Ya hemos terminado prácticamente. Solo... solo que si quieres añadir alguna cosa más de un... Si quieres comentar alguna cosa más algo de lo que se te pueda quedar en el tintero y que en algún momento dado te gustaría comentar, pues... sin problema.

E: Bueno que, obviamente todo... toda evolución, toda... toda evolución tecnológica, toda herramienta nueva, toda... Pues como todo, no es malo en sí mismo. Es... según como la utilices. Y yo creo que aquí es donde creo que ante un primer efecto que se puso de moda y que de pronto hubo un tal, pues yo creo que estamos seguro en un momento mejor. Porque pasado ya el...

M: El fervor por lo audiovisual, ¿no? (Risas)

E: El fervor, digamos, por el efecto. Yo creo que ahora se ven cosas. Yo, y por ejemplo, vi un espectáculo ahora me acuerdo. No me acuerdo si era lo de las pulgas, la casa de... La casa de la portera o la pensión de las pulgas. Uno de estos que es un piso, ¿no? Que...

M: Sí, hay uno que se llama La casa de la portera, ¿no?

E: La casa de la portera, vamos. No me acuerdo si era la casa de la portera o no. Yo vi una cosa que, de pronto, proyectaban en una pared y tal, y tenía mucha gracia. Dramatúrgicamente estaba muy bien, ¿no? Es decir, yo creo que... que... que... que ahora se hacen cosas a lo mejor con más dificultad pero más interesantes que... Yo creo que... que... es que... todo necesita una cierta

saturación para entonces a ser delicado y empezar a ser ya un poquito más gourmet, ¿no? O sea, no. No todo me gusta, ¿no? Ya es uno ya... Y yo creo que ahora se hacen cosas más personales, ¿no? El mismo Álvaro yo he visto una evolución claramente. De las primeras cosas que vi a... a... Pero también es verdad que es un oficio que si no te dejan, no puedes aprender. Es decir, es que necesitas hacer. [Hay que...

M: [Álvaro es muy artesano. Lo que tú decías. Puede construir cosas. No... Parte digital. No, no, no. Se construye. Se... Es curioso.

E: Sí, sí, por eso digo. Yo me entendí muy bien. Y además estaba muy al servicio. Muy al servicio de. Y a mí, por ejemplo, en lo de Macbeth me supo muy mal porque yo recuerdo que al final le quité muchas cosas. Le quité porque de pronto digo ¡Huy! Es que ya no tiene... Ya hemos llegado tarde. ¿Sabes? Dices_ “¡bu! ahora ya... ahora ya... Ahora sobra, ¿no? Porque ya lo llevas por otro terreno, porque es en escena”, ¿no? Entonces me supo mal. Pero... Yo creo que el mundo onírico es muy bueno. Yo creo que el cine en ese sentido es...

M: Para el audiovisual, ¿no? En el teatro.

E: Sí, para todo el tema de subconsciente, onírico. Todo ese mundo de los sueños de.... de... de... de lo irreal, curio... paradójicamente es una herramienta muy buena para... a mi modo de ver, escénicamente. Porque sí que es una... Es como, no sé, cuando te coges David Lynch, ¿no? en algunas cosas, o te coges, eh... eh... no sé, cosas de Murnau o hay cosas de Tarkovsky... Eh... Es que hay muchas cosas que de pronto dices: “¡Caray! ¡Qué poesía!”. No sé con esto ya... lo innombrable ya lo has comunicado, ¿no? Y en teatro eso es muy complicado. Lo que no se puede decir desde otras palabras es difícil ya decir o comunicarlo, ¿no? A veces lo das con el silencio, con la pausa, con el... con el tiempo, con el ritmo, ¿no? Pero yo creo que ahí es donde el lenguaje audiovisual a veces muy bien llevado puede ser una herramienta estupenda. En definitiva, yo soy, no estoy contra el audiovisual. Estoy muy esperanzado a partir de haber pasado esa especie de ingenuidad del efecto, ¿no? Y yo creo que ahí mucha tienen la culpa los directores.

M: ¿Los directores en...?

E: Los directores. Bueno, que... que han pedido audiovisual y espectáculo. VIC Entertainment's Show, ¿no?

M: Sí, sí.

E: Que ha habido un poco de los años de vacas gordas aquí había veces que decías bueno... Yo vi una cosa de Villas Luna en las naves de Sagunto, que yo no sé lo que costaría eso. Era la época esta de Valencia que era todo locura y todo era gastarse ahí... Cualquiera que llegara “¡Hala! ¡Pum!” ¿No? Y entonces bueno, se hizo allí una instalación, una barbaridad. Estamos hablando de las naves de Sagunto que es una... es como El matadero multiplicado por cinco. O sea, una animalada. Caballos, tierra, iban por ahí... “¡venga!” Y entonces estaban... había como una cinta alrededor. Yo no exagero si te digo que linealmente empiezas a contar los metros y estaríamos hablando de... 40 metros.

M: Joder.

E: O sea, “¡Bua! ¡Bua! ¡Bua!” ¿No? En panorámico de tal... y era todo continuado. Todo un montaje en caballo que iba... que iba... Y se... y va y... (se ríe) Y había de todo, ¿no? Y... y llegó un momento que... que es cuando dices: “¡Oh!”, ¿no? Y a los cinco minutos ya estás un poco diciendo bueno, pero, ¿esto

en función de qué? Sí, que va de caballos, que era Valle-Inclán, que tal, pero no, hombre, no. No es suficiente O sea, ese tipo de peligros es lo que yo espero ya que las cosas estén más calmadas.

M: Sí, bueno, con el cine también pasa un poco eso también. A los inicios, ¿no? Que era, hoy se llama el modelo de atracciones, ¿no?

E: Sí, sí. Totalmente.

M: De... de espectáculo de feria, de ver lo espectacular, lo... [Incluso el aparato.

E: [Pero claro, pero a mí me deja con la boca abierta cuando veo de pronto decir: “¿cómo le han dado la vuelta? ¿Cómo tal?” Y entonces te quedas y dices: “¡Qué maravilla!” ¿No? Me sorprenden. A mí, si es que ya conozco el cine. O sea, es que no acabo de entender esa ingenuidad. Es decir, es que eso... Y por eso pasa que a los cinco minutos se te va. Y luego ponte a hablar o ponte así de pequeñito a... Es decir, no la ca... Es decir, no tenéis medida. No sé qué favore... en qué favorece más que... sí, la demostración de... Pero hombre. Y digo que eso no creo que sea tan culpable la persona que hace audiovisual como muchas veces el director, es lo que quiero decir. De la misma manera hay directores que... que se... que de una manera tan absolutamente fastuosa un decorado que dices: “está muerto a los cinco minutos ese decorado”. Tampoco te dice ya nada más que un... una especie de ahora no sé muy bien qué. A eso me estoy refiriendo. Es decir que...

M: Sí, sí, sí. Te entiendo perfectamente.

E: Y yo creo que es el director el que es culpable más que...

M: ¿Cómo? Es que es el responsable, ¿no?

E: Hombre, es el responsable, claro.

M: El que toma las decisiones. [Y que, por otro, lado tú sabes...

E: [No, y que a veces hay mucha soberbia y... y mucha vanidad.

M: Tú que te tendrás que pelear con tu escenógrafo, que eres tú mismo. Con tu iluminador, que eres tú mismo, ¿no? (Risas)

E: Sí (Risas) No, y tanto, y tanto. No creas. O sea, y sobre todo cuando los presupuestos son tan duros, pues... pues vas ahí... A mí últimamente, pues eso, las luces le... le... Yo siempre pido que por favor. Yo cuando he pedido pasta, he pedido más dinero, no ha sido para hacer unos metros cuadrados de un decorado, sino para comprar tiempo. Que me den más tiempo porque si no, vas a asegurar. Es decir, no tienes margen de error. Y... y así hay muy poco riesgo. Entonces, cuando yo creo que hay dineros públicos justamente se nos tiene que obligar a que intentemos dar un paso más, que el mercado nunca lo hará. Para subir el listón de la exigencia del ciudadano. Es decir, todo eso es lo que a mí me... echo de menos. Entonces, hay veces que no, no, si yo no quiero más escenografía. O sea, “quítame de escenografía y denme una semana más de ensayos generales”. Por ejemplo, las luces requieren mucho tiempo y la gente no lo entiende. Creen que tú cuelgas, lo cuelgas y... No. El agua bendita de las luces siempre es la mesa de luces. No es tanto los focos. La gente... hay que valorar los niveles de tal, los tiempos. En cómo las cosas van... Eso... Hay que limpiar. Yo, cuando se mueven, yo intento limpiar. Y hay gente que deja las luces y al final es todo... todo está iluminado. No, no todo está iluminado todo. Está alumbrado. Entonces, y todo eso es horas y horas... y horas. Entonces, esas cosas son las que... eh... Pues eso, me gustaría que... Yo creo que el audiovi... el audiovisual, y más

cuando tecnológicamente yo creo que no se acaba nunca, es decir, siempre se mejora, pues yo...yo... Y sobre todo por la gran revolución de... de que ahora una camarita de aquí y cualquiera puede cogerla y cualquiera puede hacer tal. Luego se demuestra que no es cualquiera el... ¿Sabes? Es lo de siempre.

M: Sí.

E: Pero bueno, ves cosas de pronto que... que hubieran sido inimaginables, porque cualquiera hoy puede contar una historia. Si la sabe contar.

M: Decía... decía Coppola, no, bueno, es conocido el asunto, que en el 79, aunque todavía la tecnología del video no estaba pallá, en la entrega de los Oscar lo dijo, que llegaría el día en el que una niña de ocho años o de diez años o de doce años, con la cámara doméstica de su padre se convertiría en la nueva Mozart pero del audiovisual, ¿no?

E: Seguro.

M: Hoy día casi los programas de edición son muy accesibles a todo el mundo.

E: Si hombre. Mi hija está haciendo diez años y me hace cosas que digo ¡Vaya tela!

M: Claro, ¿no? Que casi no se es necesidad que uno lo pude aprender, ¿no? Solo como quien dice, ¿no? Es... es curioso. La tecnología sí que, de algún modo, se ha democratizado [entre comillas, ¿no? que el... el medio.

E: [Totalmente. No, no, no. Eso es una maravilla.

M: Ahora, eso tienen sus peligros a la hora de...del espectáculo que estás [montando y tal...

E: [Y la saturación y que... Hombre, a mí, sobre todo me da mucha pena los fotógrafos. O sea, yo es que... yo de recordar que me estaba yo con el fotógrafo. Nos metíamos, estábamos que si más tiempo de exposición... menos tiempo de exposición, menos... La cantidad... y eran unas fotos de mierda que te... papapa...

M: (Risas)

E: Dices sí, sí. Vale. De acuerdo. Dices pero vamos a ver, es que hay cosas que requieren un tiempo de precisar para tú incluso saber qué es lo que quieres. Es decir, tú cuando estabas haciendo más exposición, menos exposición. Y eso tardabas tiempo en cambiar el resultado y verlo. Todo eso era digerir. Todo eso también era... era valorar. Ahora es tal las posibilidades. Son excesivas. O sea, para el tiempo que tienes luego para ejercer. Entonces es un error. O sea, llega un momento... es como lo del os móviles. A parte que dan un ruido, que yo los quito porque hacen ruido, pero claro, te pueden hacer ya prácticamente... O sea, te acompaña la luz al actor, te... o sea, como si fuera un cañón. Y está ahí. No lo tocas tú. Y mientras te va... te va... te puede ir modificando con un gobo que tiene que puede ir modificando los filtros. Porque los filtros puedes tener todos los cromas que quieras. Pero, claro, dices sí, vale. Entonces, yo, ¿qué pasa? Que tengo que hacerme ingeniero para yo ser tan rápido de que... de que las posibilidades que vea las traduzco, las tal... y digo: “¡quiero esto!”. Yo no... yo no tengo esa capacidad. Yo no tengo esa capacidad. A mí hay algo que es en lo artesanal que me es más posible el... el... oler por dónde... no sé, ¿sabes? Los encuentros, los hallazgos, que muchas veces son “¡Hostia!” El que has tenido la mirada alerta. No que tú hayas buscado eso y lo hayas encontrado. A veces, es una mirada alerta. Esas casuísticas en móvil es... no lo voy a tener en la vida. Lo

tengo cuando de pronto cojo el foco, voy, y lo tengo yo que hacer así y... “¡Hay! ¿Qué ha pasado aquí?” Y vuelvo y... “esto es mucho mejor”. Eso no lo puedo hacer yo... Y yo creo que pasa lo mismo con la cámara. Claro. En fin, y por eso digo que yo creo que el audiovisual, yo creo que está empezando. A partir de un comienzo absolutamente infantil, yo creo que ahora tiene... se va a abrir enormemente. Y cuando más económico, y más sean los proyectos y más sea tal... De pronto, pues el día que tengas... Puedo tener veinticinco proyectores en escena. Pues seguro que hay una dramaturgia que hacer, fascinante. Claro, seguro.

M: Mira, te enseñé las fotos estas.

E: Sí.

M: Espera, que quito ya la...

-FIN DE LA ENTREVISTA-

10.5. Entrevista nº 5. Gerardo Vera.

Trascripción realizada el día 21 de enero de 2015.

M: Pues ya lo tenemos.

E: ¿Me oyes bien?

M: Sí, se oye bien.

E: Procuraré vocalizar

M: Esta grabadora es bastante...

E: Sí, ¿no?

M: Buena. Sí. Me la ha dejado un compañero de sonido de la facultad que se ocupa de sonido y... y esta es la mía. Pero [hacemos un...

E: [Qué buena esta, ¿no?

M: Esta sí, la verdad es que graba muy bien.

E: Qué bien.

M: Casi profesional. Bien, como sabes, solo comentarte a parte del consentimiento ahora que te he pasado para firmar, eh... decirte que el objeto de la investigación es la utilización, por ser eh... sencillo, la utilización del audiovisual en el teatro. Y agradecerte tu participación en la... en la... en la propia investigación con esta entrevista. Y empezamos si quieres directamente, que me has comentado que tienes un poco de prisa. Eh... yo lo sé esta pregunta pero te la tengo que preguntar. Eh... ¿el teatro es tu actividad principal? ¿Qué formación tienes? ¿Cómo te introdujiste en el teatro? Eh...

E: Yo creo que el teatro es mi primera llamada, eh... en la facultad, cuando yo hacía filosofía. Bueno, el cine fue también eh... una obsesión desde que yo era pequeño. En mi biografía se reproducía el tema de la película de cine para el que yo estaba era muy amigo de... en un pueblo, del proyccionista, el señor Crescencio. Y me daba, a parte me daba los folletos de mano, que eso ha sido el germen de mi futura presente colección de carteles cinematográficos. Ahí empezó todo. Empezó a entrarme la pasión por el cine en esas... en la cabina de proyección del... porque como era... casi todas las películas que me gustaban a mí eran para mayores, pues el señor Crescencio me colaba. Y el cine se convirtió en una... un leitmotiv de mi carrera y de mi vida. Lo que pasa que nunca jamás pensé que iba a dirigir cine y me acuerdo que el día que cogí la cámara por primera vez, que fue con Antonio Banderas en una cosa que hicimos para televisión, me entró una cosa como de decir qué curioso, ¿no? Cómo iba a pensar yo cuando veía Mogambo de John Ford en el cine del Álamo, que iba a coger una cámara para contar una historia.

M: No habías dirigido pero sí habías trabajado en el cine, ¿no?

E: Sí, pero bueno era un poco... eh... era una etapa... Yo era un hombre con una capacidad visual apabullante (*Suena un teléfono*) y lo sigo siendo. Entonces, el cine entró en mí más por el aspecto visual que por el aspecto narrativo. Eh... Entonces, en aquel momento yo hacía mi pro... confluía todo, confluía el teatro, porque yo empecé a dirigir en la facultad ya Valle Inclán en el CEU de la facultad y luego pasé inmediatamente al salto profesional. Ópera, empecé también a hacer ópera porque era un melómano empedernido. Y cine, estaba todo unido. Era una especie de hombre del renacimiento. Y estaba continuamente cambiando de formato. Y de repente hacía giras con Víctor y Ana Belén, las diseñaba, o de

repente hacía programas con Gurruchaga como “Viaje con nosotros”. Era muy iconoclasta y muy conformista y muy caprichoso. Y... mucho... mucho talento visual. Tenía una... no sé, lo he tenido siempre una... quizá porque en la facultad hice filosofía y luego hice filología inglesa, y en la asignatura de historia del arte tenía un profesor que se llamaba José María Azcárate, un grande. Y yo creo que me metió a mí esa pasión por el arte en la facultad y de esa manera tan salvaje. Y empecé en ese gran caos a poco a poco ir dibujando un camino que... todos se reían. Yo me acuerdo que la época mía de director artístico, que estaba... que trabajaba con los mejores, claro. Y estaban todos, Gutiérrez Aragón, y Trueba, y Alcaine y Escabille, y todos decían “este cabrón va a acabar dirigiendo”. Porque estaba todo el día pegado a la cámara con Alcaine y Escabille. Todo el día pegado, cuando los directores artísticos generalmente diseñábamos y nos íbamos. Dice y este está todo el rato. Y cuando ya en un momento determinado el productor Andrés Vicente Gómez me propuso dirigir. Además, con buen criterio dijo “vamos a hacer primero una cosa de Borges para televisión”. Hicimos el guión Fernando Fernán Gómez y yo. Y era una historia de Borges que protagonizó porque le fascinó el guion. Y estaba ya en Hollywood, ¿eh? Pero vino, había poco dinero, pero dijo “me da igual, lo hago”. Y de hecho luego repitió conmigo en mi primera película con Ángela y con Imanol. Y seguimos siendo muy amigos. Yo las relaciones que he creado a lo largo de tantos años han sido relaciones muy... humanamente muy ricas y creativamente muy ricas. Tengo pocos amigos que no tengan que ver con esto. Cosa que también echo de menos porque ahora que yo ya me estoy retirando un poco de todo, noto que me gustaría tener más gente con la que hablar de cosas que no fueran... pues hablar de Podemos o hablar de la política o de cosas que no tuvieran que ver con un objetivo o con un encolado o con una interpretación. Pero bueno, por otro lado estoy satisfecho con lo que he hecho en mi vida, con lo que estoy haciendo. Y... ahí yo creo que se produce... hay un punto de inflexión, y es cuando yo me doy cuenta que los directores de cine me empiezan a llamar porque se producía algo muy curioso: se producía, primero, una necesidad que tenían todos, pero además yo... Almodóvar, que siempre lo comento porque discutía mucho con él. Almodóvar, yo nunca hice una película de Almodóvar porque no me parecía que yo, me parecía que él era mejor director artístico para mis películas que yo. Y yo tenía un bagaje cultural que iba a ser un estorbo para esa manera tan fresca y tan descarada de ver el cine. Pero yo se lo explicaba y no lo entendía porque en aquel momento tener a Gerardo era como tener al gurú de la dirección artística y todo el mundo lo quería tener en su curriculum. Y yo ahí me di cuenta, reflexioné de por qué. Y era porque yo en las direcciones artísticas (con modestia aparte) les daba a las películas un vuelo, un... un plus, algo que tenía que ver con la autoría. De hecho, yo me acuerdo que yo reivindicé (cosa que ningún compañero me lo agradecerá nunca ni pero fue así), de que se pusiera director artístico en las películas. Pero cuando yo empecé se ponía decorador. Y yo me acuerdo cuando Oscar Milla que en paz descansa una discusión que decía “¿y por qué vas a ser tú director de fotografía y yo voy a ser decorador o pintor? Soy un director de arte”. Y con... algunos directores también. Se producía que los productores querían tenerme pero cuando me tenían, tenían muchos celos. Porque yo me acuerdo por ejemplo que me hacían muchas entrevistas. Entonces, pues eso de estar rodando una película “¿Y Gerardo dónde está?”, “pues está haciendo una entrevista para la

2". "¡Ah!, ¿y por qué le hacen entrevistas a Gerardo y a mí no?" Entonces claro, ahí se producía ya... y yo empecé a sentirme muy incómodo. Y la gota que colmó el vaso fue Pilar Miró que un día estaba yo haciendo la serie de Rosendo montando con Pablo del Amo, que en paz descanse, ella iba a hacer *Beltenebros* y me llamó y me dice "¡oye! que te necesito". Digo "pero bueno... bueno". "Vente a las 7 quedamos en el hotel Wellington". Digo: "¡que estoy montando!". "¿Que estás montando qué?" "Pues montando una película que he hecho" "¿Pero a tú para quién te manda hacer películas?" Digo "Ah pues... pues a mí mismo, a mi cuerpo serrano". Digo "y además te voy a decir una cosa, ¿qué quieres?" "Quiero que hagas conmigo *Beltenebros*". Digo "pues no lo voy a hacer por maleducada".

M: (Risas)

E: Y yo me acuerdo que... y luego fui a verla a tomar un café, pero la dije que no lo iba a hacer. Y no la hice. Y... y me dice "¿y la razón cuál es?". Y yo "Pilar, te la voy a explicar. Mira, la vas a entender perfectamente. Yo voy a hacer un decorao maravilloso, precioso. Hablar contigo una tarde, porque no hablo con los directores más que una tarde porque no queréis hablar conmigo. Me dejáis a mi aire y luego ya... ahí me las den todas. Vamos a llegar al primer día de rodaje a un decorado maravilloso. Y tú vas a entrar con esa cara que pones como de... como de estar enfadada".

M: (Risas)

E: "Y vas a... y en vez de decir algo que sea gratificante para mí, para mi equipo, vas a decir "¡Ah! ¿Pero la ventana esta no estaba ahí?" "Bueno, pues no. La ventana en el plano siempre estaba ahí" "¡Hay! Pues a mí me gusta más ahí. Digo "pero tú sabes que para que la ventana esa esté ahí perdemos tres horas de rodaje" "¡Hay! pero es que claro, es que no sé qué". Y digo "¡es que no sabéis nada! Es decir, como no sabéis de los planos y... y yo eso ya antes me lo tragaba y te lo arregl... Y ahora ya tú me haces eso a mí en un plató, y te mando a la mierda, y desaparezco. Y como no quiero que pase y va a pasar, porque os conozco a todos muchísimo, pues me voy a poner a dedicar... me voy a dedicar yo a hacer mis películas". Esa fue, ese enfado fue la razón de la que le dije a Andrés: "Andrés, después de la serie de *Borges* vamos a hacer una película". Y ya estuve un tiempo haciendo películas, me enamoré del oficio. Realmente no tenía ningún problema técnico. Rodaba... rodaba con una facilidad... era impresionante. También yo me daba cuenta y decía pero cómo es posible. La script se volvía loca cuando decía "pero tú dame la planificación". Digo "no, yo te doy el primer plano y luego lo demás no sé". Digo "¿cómo que no sé". Digo "no sé. Yo sé que voy a acabar a la hora. Lo que pasa que yo no quiero decirte que después de poner aquí la cámara la voy a poner aquí. Porque yo no sé lo que va a hacer Banderas, ni sé lo que va a hacer Ángela, ni sé lo que va a hacer Imanol y yo no los quiero tener como unos monitos constreñidos a una planificación que te obliga producción para que eso tenga una efectividad económica. Y no me da la gana". Entonces, era bastante rebelde en ese aspecto. Y así ya hice mi carrera de... Y el teatro se quedó como una cosa que iba haciendo de vez en cuando. Ópera hacía más fuera de España. Y en un momento determinado pensé: mi última película fue una película que hice con... con un guion de Ángeles Caso que se llamaba *Deseo*, que estaba... los protas eran Sbaraglia, Leonor Watling, Rosa María Sardá... Mucho reparto.

M: Mucho reparto.

E: Y esa película no funcionó. Era una película con una envergadura narrativa y visual enorme pero... no funcionó. Yo creo también que la crítica conmigo fue muy injusta porque, exceptuando *Segunda piel*, que me pusieron por las nubes, porque era un tema que ponerme mal les hubiera colocado a ellos en un sitio un poco reaccionario, no me perdonaban que fuese una persona tan libre. Porque, en definitiva, yo me he sentido muchas veces maltratado porque yo soy una figura que no se encasilla en nada. Entonces, los directores de cine te consideraban director artístico. Los directores artísticos, director de cine. Los directores de teatro, director de cine. Los directores de cine, director de teatro. Los de televisión me odiaban porque yo cuando iba a hacer *Viaje con nosotros* utilizaba unos medios que a ellos no les daban. Me he sentido siempre un poco como... no sé... como maltratado por... Yo des... yo he desarrollado mucha envidia.

M: Que hacías muchas cosas, ¿no? Suele pasar.

E: Y... y potentes. Porque quiero decir, no es lo mismo un director de cine que de repente hace una obrita de teatro en la Cuarta Pared. No, no, no. Es que tú hacías una película con Antonio Banderas y luego dirigías el Centro Dramático Nacional.

M: Claro.

E: Y luego ibas al *Viaje con nosotros* al programa más top de... Entonces, claro, yo entiendo que era una persona incómoda. Y eso me ha creado una sensación de soledad. Yo soy un gran solitario. Porque realmente me he sentido muy atacado. Muy... es que es una mezcla muy rara. Por un lado, mucha gente que me deja hacer lo que me da la gana, rodeado de mucho prestigio, y otra gente que ha ido a... a astillarme, a partirme el suelo.

M: Oye y esto, esto que tú dices que te has sentido como... una persona solitaria, ¿ha tenido algún reflejo en tus obras, en tu teatro, a la hora de dirigir las obras?

E: Sí, soy muy personal.

M: O sea, básicamente, ¿qué elementos comunes hay en tu... en tu teatro?

E: Pues yo creo que hay... yo creo que hay una... Yo tengo la sensación de que me interesa mucho la persona, el ser humano. Yo creo que para mí es el eje de todo. Pero más que el ser humano, ser capaz de descubrir las contradicciones que existen en el alma humana. Es decir, yo... a mí el alma humana es algo que me tiene... Yo, por ejemplo, soy un gran consumidor de series policíacas, de novelas policíacas, ¿no? Porque además ahora están haciendo unas series de todos los nórdicos excepcionales, ¿no? Y me fascina ver la complejidad del criminal. Me fascina ver cómo Hitler acariciaba a un perro y era capaz de llorar viendo el niño pequeño correr. Me alucina esa dualidad del ser humano, donde cabe todo lo mejor y todo lo peor. Y ese sustrato psicológico me apasiona. Por eso, mi autor de cabecera se llama Feodor Dostoievsky.

M: También has hecho varios Shakespeare, ¿no? Rey Lear...

E: Shakespeare, Shakespeare eh... es mi... mi... el libro de la mesilla. Ayer estaba por la mañana, y me levanto por la mañana y le digo a mi pareja, le digo: "Tú te crees que se puede explicar mejor cómo empieza Romeo y Julieta" que dice algo así como "two households (dos casas potentes) both alike in dignity (parecidísimas en cuanto a rango y en cuanto a...) in fair Verona (en la bella Verona) where we lay our scene (donde se desarrolla la acción) from ancient grudge (de una culpa antigua) brake to new mutiny (surge una nueva revolución)" ¿Quién hace eso? Nadie. Nadie te puede decir "two household both alike in

dignity in fair Verona where we lay our scene from ancient grudge break to new mutiny”. Porque eso no... es que eso es un... un privilegio. Cuando hice *Lear* con Alfredo Alarcón. Yo todavía tengo que hacer una entrevista dentro de poco. Un... firmar un... una cosa que están haciendo sobre la figura de Alfredo Alarcón. El Shakespeare de *Lear*, por ejemplo. Eso es irrepetible. Entonces, sí vamos a quedarnos con Dostoievski y vamos a quedarnos con *Lear*. Pero yo me quedo más con Dostoievski que [con Chéjov].

M: Con la conciencia humana y...

E: Más que con Chéjov. Eh... sí... ahora he hecho una adaptación con José Luis Collado. Hemos hecho una adaptación [que se estrenará en el Centro [Dramático].

M: [Sí. La de... este escritor irlandés, ¿no?

E: Con Collado he hecho *El cojo* de Inishmaan.

M: ¡Ah! *El cojo*.

E: Pero ahora hemos hecho después el *Karamazov*.

M: Ah, el *Karamazov*, de Dostoievski.

E: Y estrenamos en noviembre. Hemos hecho una adaptación de... para Juan Echanove que va hacer (*no se entiende el nombre de la obra* 17:27) Y yo ahora por fama te diría que yo estoy poseído por... Y de hecho la gente que está leyendo la adaptación me llaman y me dicen “Pero Vera, ¿es que es una barbaridad! ¿Dónde vas a encontrar actores para hacer esa barbaridad?”

M: Muchos... hay... es una obra con muchos personajes.

E: ¡No! es que hemos hecho...

M: Ah, o con personajes complicados.

E: Tampoco tanto. Lo hemos hecho al final con catorce. Pero lo que cuenta... es... ese... es que Feodor Karamazov es como un Rey Lear de la... de... ruso. Que también, por ejemplo, cuando hicimos Platonov en Chéjov. Que cogí también el Chéjov más turbio. O sea, ese Hamlet ruso contemporáneo que es Platonov. También cogí, no cogí el *Tío Vania*, ni cogí *Tres hermanas*, ¿no? Cogí una obra muy primeriza de Chéjov, muy imperfecta, muy larga, muy grande, cinco actos, y muy... mu desoladora.

(*Interrumpe la camarera*)

E: Me gusta mucho la desolación. La... soledad. (*Ruido de tazas*) El vacío.

(*Interrumpe la camarera*)

E: Sí. El vacío me apasiona. Eh... lo ideal sería los catorce actores de Karamazov en un espacio vacío. Es lo que voy a... lo que voy a preparar. Voy a hacer una obra. Me han llamado para hacer una cosa que voy a hacer *Partidiqui*. El círculo de Bellas Artes ha organizado una cosa así muy rimbombante, pero muy interesante. Que se llama *Sur*, que son lecciones magistrales con gente que se matricula y hay una selección de artistas, de creadores... y cada uno de nosotros damos unas clases magistrales largas.

M: Qué bueno, he oído hablar...

E: Sobre... ¿Eh?

M: Que he oído hablar de...

E: Sobre... sobre nuestra profesión. Y yo les planteé el otro día a los del círculo que yo quiero que todos los alumnos, que son mayores, que vayan primero a un ensayo de Karamazov y luego hacer la clase magistral a partir de que vean cómo yo de nada creo un... una escena a partir del espacio vacío. Y... tú me preguntabas antes el eje. El eje es ese.

M: Sí, de lo del... [es como lo del...

E: [Por eso todo lo que elijo tiene que ver con eso.

M: Es un eje temático, ¿no? De conciencia, de la conciencia, de la dualidad, ¿no? Es muy de cine negro de...

E: No me gusta la comedia mucho.

M: ¿No? En eso coincidimos (Risas).

E: Lao, y acaba de hacer...

M: Maribel, Maribel

E: Maribel y la extraña familia y la gente se troncha, porque yo soy muy divertido. Pero no es donde me encuentro más a gusto. El crédito ya es una comedia que... se ha hecho en Barcelona. Y en Madrid y en Barcelona se ríen muchísimo. Que aquí también se ríen muchísimo pero me decía, eh... el crítico de El País, me decía... dice: "¡Es que has hecho a Eduardo de Fillipo! O sea, hay algo ahí en ese director de banco que en seguida le reconoces humanamente, o sea, no... huyo mucho de los estereotipos de comedia. En seguida tiene que haber una parte... el dramaturgo, el gran dramaturgo y gran autor Mayorga, que es un gran teórico y es un gran autor. Yo a Mayorga siempre le pido emoción. Y Mayorga con la emoción no se mueve tan bien como con la reflexión. Pero yo siempre le digo. Yo si no lo sé... yo si no sé meterle al especta... al actor en un vericuelo emocional que le perturbe y que le inquiete y que no le deje dormir, no lo sé. De hecho yo... me pasa un poco lo mismo. Yo soy una persona obsesiva y yo noto mucho en mis espectáculos cuando madrugo, cuando no puedo dormir y cuando puedo dormir. Cuando tengo que tomar Diacepán como en Karamazov, que dormía dos horas porque me levantaba y ya decía "¿pero qué hago aquí dormido, si la escena esta de Brushenka...?" Esos son los espectáculos que a mí me... Es un poco salvaje porque realmente luego es... ¡Huy! porque esta profesión tiene que ser tan especial? ¿Por qué la gente no puede dormir ocho horas?

M: (Risas).

E: Cuando estás haciendo un trabajo, ¿por qué no sale? Quizá también es un problema mío. ¿Por qué no sabe separarlo? ¿Por qué no...?

M: Porque se trabaja [con emociones, ¿no? Y con...

E: [¿Por qué tienes...? ¿Por qué tengo siempre la sensación de que no tengo tiempo para hacer las cosas? Una sensación...

M: Es curioso.

E: ¿Eh?

M: Es curioso, no, eh... Esa sensación, digo, de...

E: De que... que la vida va muy rápida. Y que no quiero que me pille sin hacer lo que yo quiero hacer, ¿no? Entonces a veces soy muy... me precipito mucho. Soy un poco desastre.

M: Bueno, eso es la... es el proceso creativo que tiene todo creador, ¿no? Que [hay gente muy (no se entiende 22:38)

E: [Es que soy muy art... soy muy artista y he sido muy artista desde pequeño y así... Bueno, he tenido... bueno, grandes éxitos, grandes fracasos. Los fracasos que he tenido han sido por inmadurez y por prepotencia. La prepotencia es muy mala. Tienes que estar empezando siempre. Hay que estar empezando. Y he hecho esta profesión es tan hija de puta que te juzga siempre por lo último que has hecho.

M: Sí, es verdad. Es cierto eso. Eh... Gerardo, antes hablabas de *Lear* y yo recuerdo que estuve en un ensayo con Álvaro, que me has presentado. No te acuerdas, ¿no? Si es que fue un momentito. Pero tú le decías, le comentaste a Álvaro así rápido: “muy bien el rojo”. El rojo de la proyección audiovisual, no sé si recuerdas... Es igual. A lo que venía, eh... esta cuestión, esta pregunta. ¿Qué ventajas e inconvenientes encuentras en la utilización de (si los hay) de la utilización del audiovisual en *Lear* o en otras...?

E: Yo creo que el audiovisual ha venido, eh... a solucionar unos problemas primero de índole económica. El audiovisual ha permitido poder viajar en el espacio sin necesidad de hacer unos desembolsos económicos brutales. Pero luego también el audiovisual se convirtió en un momento en una rutina. Entonces ya... el audiovisual como rutina es un elemento tosco, es un elemento pesante, es un elemento que aprisiona un poco a la acción dramática. El audiovisual yo creo que se tiene que hacer en función de la acción dramática y, claro, estamos hablando... para mí el audiovisual de Álvaro. Álvaro yo lo conocí cuando Álvaro no había hecho absolutamente nada, ¿no?. Porque vi ahí... empezamos en el cine festival de Málaga. Y ahí ya me lo traje al teatro rápidamente. Y Álvaro es un hombre que, aparte de que no se le llama ya, él quiere que le llamemos videoescenista.

M: (Risas) Sí, eso tuvimos una charla él y yo un día.

E: Yo no lo entiendo, pero bueno.

M: Tengo la culpa, ¿eh? Tengo la culpa. (Risas).

E: Yo no lo entiendo. Pero de repente Álvaro ha hecho un... ha hecho un... es un artista. Entonces, claro, los audiovisuales de Álvaro te llevan a un sitio que otro no te lleva. Te llevan a un sitio... él ha aprendido... yo creo que ha aprendido mucho conmigo. Yo creo que conmigo ha aprendido a leer las obras desde otro lado, desde otra... Yo Álvaro lo que le hacía mucho, le hago mucho es que, eh... al venir del cine, es como si la acción dramática estuviese escrita en un tapete rectangular. Yo lo que hago es que pongo la cámara en varios sitios, con lo cual la perspectiva se descoloca. Y eso a Álvaro le descoloca pero le estimula muchísimo. Eh... Y hemos llegado a un punto en el que tampoco hablamos mucho. Y yo, sin embargo, soy una persona que necesito el audiovisual y no lo necesito. Es decir, yo hay funciones en las que no pondría audiovisuales. Por ejemplo, en *Woyzeck* de Büchner no puse nada. Hubo otro también que tampoco puse nada. Pasa que siempre me gusta la mirada de Álvaro. Más que el audiovisual, me gusta la mirada de Álvaro. Porque es un hombre... ya te digo, que tiene una sensibilidad muy especial para eso. Por eso yo diría audiovisuales y Álvaro.

M: (Risas)

E: Para mí no es lo mismo, ¿no? A lo mejor yo veo cosas que hace otro gente, ¿no? que es muy interesante.

M: Y que... ¿qué opinas de eso, De... de otras obras que has visto donde se utilice el audiovisual en España?

E: Realmente se hace de una manera muy mecánica. Se hace de una manera muy... El audiovisual yo creo que nos sirve para ambientar. O sea, esa cosa de audiovisual de ambientación de meter el bosque al fondo y cosas y tal...

M: Sí, como escenografía, ¿no?

E: Yo creo que el audiovisual tiene que ver con la parte más interna de la... De hecho también es una evolución. O sea, nosotros con el audiov.... Yo voy

evolucionando. También no es lo mismo, eh... como utilicé el audiovisual en *Enemigos del pueblo* a como lo he utilizado en *Karamazov* ahora, que lo voy a hacer mucho más abstracto, ¿no? Tiene que ver con la sangre, tiene que ver con el vómito, con el semen que... es muy acuosa la puesta en escena, muy sucia, es muy turbia. El audiovisual tiene que ir ahí esa cosa deconstru... deconstruída totalmente, ¿no? Pero bueno, es un gran elemento expresivo. Yo soy muy hac... soy muy favorable al audiovisual.

M: Y más por el lado, como tú has dicho, abstracto o expresionista, que por el lado más realista de... que se...

E: Depende. Porque en un momento [determinado ...

M: [Depende.

E: ...tú puedes hacer un decorado hiperrealista que también funcione con una proyección hiperrealista. Es que depende mucho del texto.

M: Claro.

E: Hay que ser muy libre en eso. Yo creo que no te puedes condicionar.

M: Claro, eso te iba a preguntar ahora. ¿En qué proceso del trabajo decides incluir (si lo decides) el audiovisual?

E: [Al principio.

M: [¿Cuando estás leyendo el... el texto? ¿Cuando ya estás leyendo la dramaturgia?

E: Al principio de todo.

M: Cuando estás leyendo el texto.

E: No, no. Cuando estoy desarrollando la dramaturgia...[

M: [Aja, con la dramaturgia.

E: ...ya me doy cuenta si van a hacer falta imágenes. Lo que pasa que siempre, al principio, tú empiezas decidiendo imágenes complementarias. Y de esas imágenes complementarias a la narrativa dramática van poco a poco evolucionando a la esencialidad. Entonces, puedes pasar desde una avenida de Moscú a un descolchón en la pared que parezca un (*no se entiende* 28:38)

M: Claro.

E: Quiero decir, que eso, poco a poco el audiovisual va cogiendo su sitio. Pero es igual que tú... Yo no sé, cuando hago un personaje, cuando empiezo con un actor a trabajar yo no sé a dónde me va a llevar. Yo sé dond... Yo sé el punto de partida. Mira, ahora hemos hecho una cosa en la Ser muy interesante con Marta González Novo. Cuando se enteró que íbamos a hacer *Karamazov*, eh... me llamó a Echanove y a mí. Y nos dijo: "Oye, quiero hacer una cosa que no he hecho nunca y es cogeros a vosotros dos, ya (que fue antes del verano), que me habléis de *Karamazov*, y luego, cada dos meses, ir hablando de *Karamazov* hasta el estreno para ver qué queda en el estreno de aquella primera conversación".

M: Sí, de ver el proceso, ¿no?

E: Sí, radiofónico.

M: Qué bonito.

E: Muy bonito.

M: Muy interesante.

E: Y ya hemos hecho la primera. La producimos en... en antes de verano. Y ahora la han vuelto a poner entera (*no se entiende* 29:39) Digo, chico, porque le ha gustado tanto a la gente que la han puesto como... como lo mejor del año. Y era Echanove y yo hablando de *Karamazov* de las idea de... no hablamos de reparto.

No hablamos todavía (porque y no sabía si se iba a hacer en el Centro Dramático Nacional o en el Español, todavía no lo sabía). Y no hablamos de teatro ni nada. Y fue muy curioso, ¿no? Ver ahora que todo lo que dije yo en aquel momento va a estar, y hay muchísimas cosas que no van a estar. Por ejemplo, todo el concepto musical de *Karamazov* que yo tenía se ha ido a la mierda y ha aparecido otro... otra temperatura musical más basada en música eslava, autores como Killers... No tiene nada que ver con lo que yo había empezado que era una especie de actualización de Rusia, rusa, ¿no? Había hasta música rock de grupos de música rock y... moscovitas, ¿no? Yo conozco muy bien Moscú. He estado bastante porque fuimos allí a hacer *Platonov* invitados por el gobierno. Y... ya estaba yo con *Karamazov* dale que te pego. Y paseé mucho por Moscú y entendí mucho por Moscú, entendí mucho Moscú. Y ahora estoy leyendo un tocho así de grande.

M: (Risas)

E: Todas las memorias de Ilia Ehrenburg. Que ha sacado el Acanalado. Que no tiene nada que ver con... con *Karamazov* y todo lo que es Rusia desde finales del 900 hasta... hasta que murió él. Hasta después de la guerra civil.

M: Me has comentado antes que en *Karamazov*, como en *Lear* como en *Un enemigo del pueblo* ibas a utilizar posiblemente audiovisual. ¿Qué sentido quieres darle, le diste en *Rey Lear*, quisiste darle en *Enemigo del pueblo* y le quieres dar en *Karamazov* a ese uso del audiovisu... del audiovisual?

E: Luces y sombras. Sombras. Sombras, perspectivas, callejones, las zonas tur... la ciudad, eh... vómit... vómitos, gente vomitando.

M: En *Karamazov* hablas, ¿no?

E: En *Karamazov*. El submundo ruso que está muy enraizado, lo estoy sacando mucho de una novela extraordinaria de Emmanuel Carrère que se llama *Limónov*.

M: ¡Ah! *Limónov*. Magnífica esa... esa novela. Magnífica.

E: [Que es...

M: [Bueno, como una novela-biografía... Ese género híbrido.

E: [Sí, bueno, y luego además me estuve leyendo los libros de *Limónov*.

M: Que se ha editado ahora [recientemente...

E: [Dos se han editado, sí. Y es una rusa contemporánea que a mí me gusta mucho, pero que está llena de reminiscencias Dostoieskianas. Con todo el estalinismo por dentro, con el gulag, con Soljenitzin. Es una... es un capítulo de la historia europea apasionante. Todos estarán en *Karamazov*.

M: Y *Limónov* es un personaje como muy... muy dual también, ¿no?

E: Es muy Dostoievski. Es un Dimitri perfecto.

M: Totalmente...

E: Sí, su peripecia americana y todo.

M: ¿En *Lear*, el uso del audiovisual, por ejemplo?

E: Muy poco.

M: Eso te iba a comentar, ¿no?

E: El... Ahí se re... se refirió únicamente a la... a la tempestad y... des... nada, nada. Nada, porque aquello era como un happening de una limpieza casi japonesa y Álvaro... le meti... le metimos algunas texturas en las puertas para dar un poco el paso del tiempo y corroerlas un poco en el tiempo. Pero fue muy... muy poco utilizado. No veía, ¿ves?

M: Toquecitos, ¿no?

E: Nada. No veía... Álvaro se enfada cuando hago eso.

M: (Risas) En *Un enemigo del pueblo*, en cambio, sí que se...

E: Sí, porque *Enemigo del pueblo* yo tenía claro que tenía que partir de pantallas de proyección. Porque era un estudio de televisión y yo quería que todos los elementos fueran como elementos que salían de ese plató, ¿no? Y en ese plató, lógicamente, yo jugaba mucho con la... con la idea de... Además, había una... A mí la arquitectura nórdica me fascinaba, ¿no? Y Alvar Aalto y todo eso. Entonces, estaba... era... Tenía esa geometría todo. Tenía toda esa geometría. Era muy geométrica. Y me acuerdo que quería también, al principio de todo, que esa geometría la rompiera un bosque nórdico de abedules muy profundo, que era muy espectacular cuando empezaba. Y luego la lluvia. Estaba las persianas... las ventanas estaban todas llenas de lluvia goteando continuamente. Y había una gran claraboya en el techo también.

M: Y la proyección, si no recuerdo mal, en pantalla, ¿no?

E: Era en pantalla. Serían había cuatro pantalla... eh... vertic... que se movían en verti.... Se movía en horizontal. Y luego había bambalinas de pantalla que bajaban y subían también. Creábamos unos espacios muy interesantes.

M: [Por...

E: [Y luego en divinas palabras tampoco utilicé el audiovisual. Muy poco.

M: Muy poco.

E: Era un árbol y era todo.

M: ¿Cómo... cómo crees que la proyección audiovisual, en una puesta en escena, afecta a los participantes en el... en el... en el proyecto? ¿No? Por ejemplo: a los actores. Tú has trabajado con grandes [actores y actrices, ¿no?

E: [No lo ven.

M: ¿Les exige cosas o...?

E: No lo ven. No tienen perspectiva. Desde el escenario el audiovisual no tiene perspectiva. El actor no lo ve.

M: No, lo que quiero decir, que no le afecta.

E: No le afecta. No, no...

M: Pero, si en un momento dado el actor es recogido en directo y a lo mejor proyectado. Si, no sé [si lo tiene que ver.

E: [Pero lo tiene de fondo. El actor trabaja... el actor trabaja fundamentalmente con el objeto y con el actor que tiene delante. El audiovisual el actor mira la pared y no ve el audiovisual. No tiene perspectiva.

M: Y cuando él es... es recogido por una cámara en un momento dado para ser proyectado.

E: Se abstraen muchísimo. Es que es muy bueno que se abstraigan. No pueden estar pendientes.

M: Si está... no están pendientes ni de las marcas, Tú no les exiges.

E: Es que no pueden estar mirando. Es que es imposible. Quiero decir, el actor...

M: Ni una marca, ni... En tu dirección tú no les... Es... digamos que la cámara estaría en función del actor, ¿no?

E: Claro. Y además el actor no achaca nunca la... Vamos, yo te puedo decir ahora mismo que en ningún... en *Enemigo del pueblo*, le dices tú "¿qué había en techo del decorado de la casa de Hobstard?" No. Porque la puesta en escena que ellos tienen es la relación directa con el actor. Todo... yo soy muy obsesivo con eso. O sea, no... No quiero que estén pendientes del espacio. Para nada.

M: Hmhm. ¿Cómo afecta por ejemplo también, aunque el equipo en este caso sueles ser tú mismo, el escenógrafo, porque si una pantalla tal, o...?

E: Se concibe ya con eso.

M: Se concibe con eso. O sea, no es...

E: Yo ya lo planteo... Yo hice también hace poco otra función con Álvaro que tampoco llevaba audiovisuales. Una con Nuria Esther, *La loba*. Ahí no había. Solo había una... una... sí, había una proyección de la bandera americana al principio. Pero también muy poco. Una vez que empezaba la acción... Ya no... Y, por ejemplo ahora mismo, Nuria, tú la preguntas qué... qué había en la proyección y no lo están viendo. Están pensando ya en su personaje. No... Hay una cierta dicotomía en eso. Que a mí me parece bien.

M: Que se abstraen y no...

E: Sí. Es más, el audiovisual compone el cuadro para el espectador pero no para el actor. O sea, tú lo haces para que el espectador llevarle a donde tú quieres. Pero el actor no va a ir donde tú quieres en función del audiovisual. El actor va a ir donde tú quieres en función de su peripecia dramática.

M: Claro. ¿Cómo afecta al iluminador? A fin de cuentas la proyección es luz, ¿no?

E: Todo. Pero bueno es que trabajan juntos.

M: Trabajan juntos, ¿no? Yo paso con (no se entiende 37:43) y Álvaro (Risas)

E: Hombre no, es que si no.. Es que tú un iluminador te ilumina toda la pa...

M: Hacen buena pareja y...

E: No, es que no se ve. El iluminador... el iluminador tiene que hacer que el audiovisual sea elocuente. Porque si no, no ves.

M: Te iba a hacer una pregunta en relación con eso también que... ¿qué motivos te llevan, como director, a en un momento dado decidir, si lo has decidido así en alguna obra, a mostrar un personaje en pantalla en relación con un personaje escénico? [Si lo has hecho, no sé...

E: [No lo he hecho nunca.

M: ¿Por qué?

E: Pues porque... no me gusta mezclar el cine con el teatro de esa manera. Y porque creo además que se crea una... empequeñece mucho el trabajo del actor. Porque al es... y al espectador además le das una clave cinematográfica que le perturba esa concentración que requiere para el teatro. Entonces, es meter dos modos de expresión que yo creo que son totalmente contradictorios.

M: ¿Por qué?

E: Pues porque la óptica del cine te requiere, te lleva a un espacio determinado y la del teatro te lleva a otro. Te está... está como cambiando de objetivo. Quiero decir, porque te acostumbras ya a ver a este señor hablando. Y cuando está hablando sin la imagen de atrás ya parece que no está interpretando tan bien o tan cercano a ti. Le jodes al actor totalmente.

M: ¿Qué factores entonces tienes en cuenta a la hora de decidir colocar una pantalla o un soporte de proyección cualquiera en el escenario?

E: Pues cuando necesite viajar mucho en el tiempo y en el espacio coloco una pantalla. Pero... en *Karamazov* voy a meter pantalla. Pero no tamb... También te diré que el tema incluso de las pantallas ha cambiado. Porque antes las pantallas eran pantallas de proyección y yo ahora voy a utilizar para proyectar plásticos que deforman mucho la imagen, que la deconstruyen. Estoy buscando esas... esos

plásticos gordos, le he dicho a Álvaro, de los mataderos. Son como cortinas de un plástico muy gordo que se mueven en tiras. [Y la...

M: [hay alguna en El Matadero.

E: Sí. Y la imagen ahí se desvirtúa absolutamente, ¿no? Entonces, quiero proyectar nieve con esos plásticos, a ver cómo funciona. Con lo cual estás continuamente investigando, no solo el audiovisual sino la textura del audiovisual en la... en cada espectáculo.

M: Qué bueno.

E: Por eso el escenógrafo tiene que estar muy de acuerdo con el iluminador y con el... con Álvaro y con quien sea para que todo eso tenga... tenga una visualidad importante para lo que yo quiero, ¿no?

M: Claro. ¿Cómo afecta...? Has hablado de espacio y de tiempo, ¿cómo afecta entonces esa proyección audiovisual de espacio, de partes, de espacios, a la construcción del espacio dramático, al espacio dramático, a esa percepción que tiene el espectador [de...?

E: [Date cuenta. Tú date cuenta de una cosa. El audiovisual se incorpora cuando la obra está ya hecha, ya estrenada y el actor ya tiene el personaje resuelto. Con lo cual tú no puedes basarte en nada esencial para el audiovisual, para el actor, digo, no para el... porque el actor ha trabajado durante mes y medio sin tener ni idea de qué iba a tener detrás de él proyectado. Con lo cual, tú no puedes basarte en nada más que tener claro lo que quieres que ayude a... a crear... El audiovisual crea el clima donde se desarrolla entre el audiovisual y el actor. Pero el fundamental creador del clima es el actor. Que yo puedo hacer una función sin audiovisual, pero no puedo hacer una función sin actor.

M: [Porque...

E: [Tú date cuenta que no hay esa relación contra los actores y el audiovisual, porque esas imágenes se ven como mucho una semana antes del estreno, cuando el actor está ya ensayando a tope el personaje y no tiene tiempo... A veces los haces tú que miren desde el patio de butacas para que lo vean y algunos te lo piden. Dicen “oye, ¿podríamos verlo para ver lo que hay?” Porque no... desde el escenario no lo ven. Entonces, ellos ven y dicen “¡ah! Claro. Esto es así, así, así, así y así...”. O sea, generalmente el audiovisual no tiene el vigor narrativo tan importante porque en el teatro no hace falta ese vigor narrativo. El audiovisual es un acompañante y es un adjetivo. El audiovisual no es un sustantivo, a no ser que hagas luz y sonido. Pero en una obra dramática el audiovisual solo puede sugerir, acompañar y no estorbar. Si un audiovisual estorba, no funciona.

M: Claro. Sí, hablabas antes que esta... decías al principio que el audiovisual estaba en función de la acción dramática, ¿no? Me comentabas, ¿no?

E: Claro. Hay una cosa clarísima: tú de repente planteas una imagen, y está muy bien, y los audiov... y los audiovisuales tienen a mover. Es decir, unos árboles que se van moviendo lentamente. Y dices “bueno, pruébalo”. Y en cuanto estás ensayando y están los actores hablando, y yo me voy... la vista se me va a los árboles y digo “Quítalo”. “¡Ah! ¡Ahhh!”

M: (Risas)

E: Dice: “¡Juan Carlos! Puede haber brisa!” Y digo “sí, sí. Puede haber, y tienes toda la razón”. Es un concepto realista. Dramáticamente no funciona. Porque hay una... una... hay un foco en ese... en ese árbol tan brutal que me está pidiendo ver... Yo para eso, como soy escenógrafo, soy más burro en ese aspecto. Que

quiero decir, que eso es otra cosa. Digo, hay una cosa muy interesante. Que a lo mejor es lo contrario a lo que tú estás buscando. Tú estás buscando esa cosa realista imperceptible casi impresionista de la hoja moviéndose con la brisa. Pero yo... yo por ejemplo, cuando era más joven y más burro, yo hice una escenografía en... dónde fue... en Viena, no, en Bruselas, en el teatro de la Moneé, que era una cinta (*no se entiende la obra* 44:22) de Mozart. Y yo me acuerdo que hice un espacio blanco que se llevaba mucho en los 80 los espacios blancos. Era todo un espacio blanco, una caja blanca, y había como un macizo de plantas de hierba en medio, y había plantaos como doce árboles impresionantemente realistas. Y, entonces, en el primer acto estaban los doce árboles en línea casi... Pero era de una geometría absolutamente apabullante. “tatatatá”. Primer acto. Y empiezan las pasiones, los líos... los amores... Y de repente, segundo acto. Se levanta el telón, los árboles como que no han cambiado. Y en un momento determinado hay un momento de la abertura del segundo acto y hacen todos los árboles al tiempo (*Simula el ruido de árboles inclinándose*). Y se inclinan todos a la vez como en un ballet. Y ese bosque que era la geometría pura se convierte en unas diagonales que te crucifican. Y en un momento determinado, al final de todo, hay uno de los del fondo que hace “¡Bum!” Y se desmorona. Y se empieza a oír un ruido de hachas partiendo madera.

M: Hmhm. Sí.

E: ¿Eh?

M: Qué bueno.

E: Claro. Pero es que eso es expresivo. Eso es escenografía. Eso no lo puedes hacer en un audiovisual. Tú eso lo haces en un audiovisual y no funciona.

M: Hmhm. Claro.

E: Se lo... Se lo explico a los chicos y lo entienden pero claro... También es que al llevar tanta... Yo llevo tanta carrera ya... Es que ya... A veces yo me mareo porque digo “¡Bufff!” Y yo soy de los primeros que utilicé el audiovisual. Que fue... en... qué producción fue... en la ópera... en la Zarzuela cuando hacíamos ópera nunca se utilizaba el audiovisual, todavía no estaba de moda. Yo lo empecé a utilizar porque lo usé mucho en la gira grande de Víctor y Ana con la puerta de Alcalá, que fue una gira de esas monumentales. Y ahí había una pantalla grande y ahí hicimos un montaje audiovisual brutal. Y a partir de ahí empecé yo a desarrollar el audiovisual. Y luego ya el culmen fue en Málaga con Álvaro. Y luego ya cuando nos vinimos para acá que empezamos a hacer teatro y que ahora Álvaro, le llama todo el mundo porque es muy bueno.

M: Eh... Gerardo, respecto a... hemos hablado... hemos hablado de personajes, de los actores, hemos hablado de espacio también y te pregunto ahora por el tiempo. ¿Cómo afecta el audiovisual al tiempo teatral? ¿Al tiempo dramático?

E: Igual. Tú puedes, eh... puedes, en un momento determinado, crear la ilusión de un pas... del paso del tiempo, acelerarlo, comprimirlo. Pero yo para eso prefiero acompañarlo con todo. Tú puedes crear el paso del tiempo perfectamente con el uso del audiovisual, incluso hacerlo de una manera imperceptible. O puedes hacerlo perceptible. Ver cómo esas texturas van cambiando, ver cómo la luz va cambiando, ver cómo el... eh... una escena empieza con una luz de amanecer y acabar con una luz de mediodía. O puedes hacer una cosa mucho más brutal de

empezar con una luz de amanecer y en una hora acabar con una luz de noche donde todo de repente coge otro reflejo. Entonces, fundamental para crear eso.

M: ¿Y en cuanto al orden temporal? La introducción o no de flashback que [sería en el cine, el flashforward.

E: No. Yo eso no lo suelo utilizar.

M: Tú no lo sueles utilizar. ¿Por?

E: Porque no me gusta complicar las cosas. Yo... yo es que... Al venir de vuelta, quiere decir que el camino se va simplificando. O sea, yo esta profesión la defino como un viaje de ida y un viaje de vuelta. El viaje de ida acumulas, y en el viaje de vuelta vas a la síntesis. Como la vida misma. Entonces yo, cualquier artificio o cualquier complicación visual que me complique la línea narrativa de lo que quiero, me lo cargo, directamente. Voy a la... a la mínima expresión. Entonces, no estoy ya en mi época de experimentos. Estoy en una época muy conservadora pero muy valiente al mismo tiempo. Es decir, dramáticamente muy valiente porque con nada yo ahí ahora mismo puedo hacer un monólogo perfectamente.

M: Lo justo para...

E: Totalmente radical. Pero no me hace falta nada. No, no quiero. Ni pantallas, ni audiovisuales... Se me produce también un poco de saturación. Es un trabajo como... *Karamazov*, yo voy a poner a prueba todo pero lo voy a hacer de vuelta. Va a ser de vuelta. Nos vamos a reconocer... Álvaro está asustado.

M: (Risas)

E: [Porque...

M: [Con los audiovisuales, ¿verdad?

E: No, por el espectáculo. Porque dice ¿qué hago yo aquí con Gerardo?

M: (Risas)

E: O sea, es tan sintético, es tan duro, es tan bueno, es tan expresivo el texto... Al final el teatro es el texto por mucho audiovisual que tú quieras.

M: El texto y los actores, ¿no?

E: Texto y actores. Los actores incardinándose en ese texto. El audiovisual es, en fin, todo es el tema de tu tesis, pero es una cosa absolutamente accesorio.

M: Como un elemento más, ¿no? En un momento dado que está, o no...

E: Como la escena... Menos que la escenografía es más... más vale. En el teatro la escenografía tiene más discurso que el audiovisual.

M: Pero no sientas que sea el tema de mi tesis porque... porque (risas) me estás asustando, ¿no? para debatir (risas)

E: No, no... es que yo el audiovisual lo he tomado siempre como una cosa auxiliar, ¿no? Accesorio. Quiero decir, yo por ejemplo en este momento no me voy a poner a pensar en los audiovisuales de Álvaro hasta que no sepa qué escenografía voy a hacer. Eso es lo más importante ahora. Qué espacio voy a hacer y en función de ese espacio lo hablaré con Álvaro y le diré, ¿qué hacemos, Alvarito? Y ahí estamos.

M: Y ahí estamos. Ya estamos. Prácticamente hemos terminado la entrevista. Eh... si quieres añadir alguna cosa más, algo que se quede... que se pueda quedar en el tintero sobre el tema.

E: No, que... que me gusta mucho hablar de mi trabajo. Que... me da vértigo, un poco, el ver todo lo que hay ahí metido en este curriculum. Que estoy muy agradecido a mi equipo, que no lo cambiaría por nadie y que todavía me quedan muchas, muchas cosas por hacer... pero muy especiales.

M: Y mucho Karamazov en el sentido amplio.

E: Pero muy especiales, muy... Sí, igual que sé que hay autores que ya no voy a hacer porque no me da tiempo a... porque no los he hecho y necesitaría mucho tiempo para estudiarlos. Y me da pena, pero bueno, he hecho muchos también que son los que más me gustan, ¿no? Y me quedo con Shakespeare. Y... tengo ganas de hacer (y voy a hacer) Macbeth que ha reescrito un autor alemán, Heiner Müller, que es descomunal. Y creo que en algún momento me gustaría hacer otra vez, no otra vez, el cuen... la noche doce, *Twelve night*, eh... cómo se llamaba aquí... como (*no se entiende* 52:38) no (*no se entiende* 52:40), la noche de (*no se entiende* 52:42). Un texto que hice en la Abadía que le tengo muchísimo cariño. Un texto de Shakespeare, en comedia, con actores jóvenes. Y eso creo que lo haré también. Y muchos proyectos también... muchos, que me siguen rondando y eso me gusta mucho. Y seguiré contando con Álvaro Luna, porque ya somos como un matrimonio.

M: (Risas) Qué bueno.

E: Hay mucho cariño además y mucho respeto. Y es grande... es grande... Y luego muy generoso. La gente en esta profesión no es muy generosa. Y Álvaro es generoso. Y eso en esta profesión no se paga con dinero. La gente en esta profesión es envidiosa, es mezquina y es una profesión apasionante y terrible. Apasionante porque te encuentras gente apasionante y extraordinaria. Y terrible porque está corroída por la envidia. Es una profesión que yo no he visto en ningún sitio, donde una persona no solo está en función de que a él le salga bien o mal una cosa, sino que quiere que al otro le salga mal. Y si se levantan por la mañana y leen una crítica buena de un compañero, están jodidos. Y eso me parece de un... de una... una...

M: Mezquindad, ¿no?

E: Mezquindad, de un... Me parece un horror.

M: Porque sí que es verdad que en [la profes...

E: [No, y una infidelid... una infelicidad. Porque si tú ya tienes demasiado, con que la gente alabe lo que tú haces o critique. Pero si encima, cada vez que ponen bien a alguien a ti te da un soponcio...

M: Claro. Que funciona en algunas profesiones de creadores, que funciona el ego, ¿no? Todo creador en el ego. Pero una cosa... la envidia es una especie de deformación del ego, ¿no? [De proyección negativa.

E: [Claro, yo tengo un ego que te cagas. Porque si no tuviera este ego no sería como soy. Y te... me gusta que me quieran, y me gusta que me alaben y me gusta que digan que mi trabajo es maravilloso. Como todo el mundo, sino no lo haría. Y tengo... pero también tengo unas dudas enormes, y tengo... Y no voy con prepotencia nunca. No. Para nada. Para nada. Y luego tengo una... yo creo que lo que he conseguido, y es lo más importante, es sabiduría. Sabiduría humana, personal y teatral. Y eso se nota mucho cuando trabajas con grandes como Buriá, Amparo Baró, Alfredo Alarcón, como Echenove... Esta gente eh... cuando trabaja conmigo, sienten algo muy especial y tienen ganas como de hablar, como de ensayar... Yo lo noto. Y es porque la cabeza la tengo bastante bien amueblada. Quizá también porque me han dado bastantes hostias.

M: (Risas)

E: Tampoco tantas. Las he buscado yo más que (*no se entiende* 55:49) Luego también, igual que te digo una cosa, que yo tengo... despierto grandes envidias,

pero despierto mucho respeto. O sea... No tengo muchos amigos pero la gente me respeta mucho. Independientemente de que sea mejor... sea peor...

M: Críticas, menos críticas...

E: ¿Eh? Pero yo lo ignoro en general. Palabras mayores. No... no dicen "gilipollas". Pueden decir "qué cabrones", y lo pueden decir. O "qué putada me hizo el otro día" pero con respeto. Y eso... eso también se agradece. ¡Bueno rey!

M: Sí, eh... muchas gracias. Espérate que apago esto.

-FIN DE LA ENTREVISTA-

10.6. Entrevista nº 6. Silvia de Marta.

Trascripción realizada el día 08 de febrero de 2015.

M: Vale, ésta ya está también. Pues ya está. Ahora empezamos.

Vale, bueno, lo primero agradecerte tu participación en la tesis, en este trabajo de campo. Y eh... y luego, bueno, informarte que... informar a la grabación que he pasado el consentimiento y decirte lo que te comentaba antes, ¿no? Que básicamente el objeto de la tesis es investigar la utilización del audiovisual en el teatro. ¿Sí? Y si te parece empezamos, ¿no? con la entrevista. Aquí está. Bien, me gustaría empezar, una pregunta muy simple, muy sencilla, si el teatro es tu actividad principal.

E: Sí.

M: Es decir, ¿vives del teatro? ¿Te dedicas al teatro?

E: Sí, llevo 15 años, casi más de 15 años dedicada en exclusivo al teatro y por ahora vivo de él desde hace... bueno, por ahora desde hace 15 años (*Risas*) vivo de él y bueno, pues con dificultades como en la profesión todo el mundo pero sí, sí, gracias a dios no me tengo que poner a vender hamburguesas ni nada de esto.

M: Ahá, eso está bien. Y tu formación es de... ¿qué hiciste? ¿qué estudiaste?

E: Pues mi formación es audiovisual. Yo estudié Ciencias de la Información, la rama audiovisual en la Complutense y, entonces, pues estudiamos mucho cine, mucho producto audiovisual, televisión, sonido... todo esto. Sí, sí. Y luego ya...

M: ¿Y luego como te inclinaste hacia las artes escénicas? ¿Hacia la escenografía?

E: Pues, durante la carrera hicimos un grupo de teatro universitario y entonces ahí, bueno, hice mis pinitos como actriz también (*Risas*) y luego pues dije “por qué no voy a hacer la escenografía y el vestuario”, pues porque mi padre es pintor profesional también, Fernando de Marta, y mi madre en aquellos momentos era diseñadora de modas, tenía también una empresita pequeña y... pues me sentía... era el área en el que me sentía más cómoda, la verdad, trabajando. Y luego cuando fui a terminar mis estudios pues decidí hacer el Erasmus en el Departamento de Ciencias del espectáculo en Turín y fue una experiencia estupenda, la verdad.

M: Y a partir de ahí [ya te dedicaste a la escenografía, al vestuario...

E: [Ya fue todo teatro, sí. Bueno, primero hice...cuando volví del Erasmus hicimos cortometrajes. Ganamos un Goya en el 99. Hice la dirección artística del...

M: ¿Qué cortometraje era?

E: Se titulaba “Un día perfecto” de Jacobo Rispar. Sí. Y... y nada. Luego ya me fui a Alemania a formarme. Porque yo siempre pienso que si te quieres dedicar a algo tienes que tener una formación, por pequeña que sea. Es verdad que, que como más se aprende es haciendo. Pero yo soy muy de la opinión de que hay que partir de... de unos conocimientos teóricos para luego saltar a la práctica y darte cuenta, bueno, que los conocimientos teóricos son eso, y que luego en la práctica te los saltas, los aceptas o no... (*Risas*)

M: Claro, sabes lo que decía Kant, ¿no? Decía aquello de... de... no hay nada más práctico que una buena teoría.

E: Exactamente. Yo... sí, yo creo que sí.

M: Y... y... en tu trabajo como escenógrafa, como vestuarista, eh...

E: Voy a acercar esto porque así retorcida es un poco...

M: Sí, sí. A lo acércas, vale.

(Arrastra la mesa)

M: Sí, mejor. No te preocupes, que estamos aquí como raros. (Risas)

E: Sí, es tan moderno.

M: Eso es lo bueno del Conde Duque. Eh... no, te preguntaba que... ¿qué es lo que... qué elementos comunes, si los hay, caracterizan tu trabajo como escenógrafa, como vestuarista? Porque... ¿qué se caracteriza?

E: ¿La escenografía con el vestuario?

M: Sí, lo que tú haces en todas tus obras. Si quieres me puedes mencionar alguna.

E: Pues... para mí, la verdad es que siempre ha sido un todo. Porque, ya te he comentado, las profesiones de mis padres. Y luego cuando he empezado a trabajar pues como ayudante ayudaba en los dos campos y los primeros proyectos que me dieron en Alemania era para hacer las dos cosas a la vez.

M: Sí, pero a lo mejor no he expresado bien la pregunta. Me refería, ¿qué... qué elementos se encuentran básicamente en todas tus... en todos tus trabajos de escenografía, por ejemplo?. Es decir, si haces un tipo de escenografía... de escenografía minimalista, por decir, expresionista o... ¿por qué se caracteriza tu trabajo?

E: yo es que parto de la base que yo soy una traductora del director, eh..., a la tridimensionalidad, ¿no? Yo, del director o del texto o... o de la idea que el director tiene del texto, intento traducir la historia que quiere llevar a traducirlo en espacio. Entonces, yo entiendo que no... voy a... siempre voy a tener un estilo (porque cada uno tiene su estilo), pero en algunos trabajos míos es totalmente irreconocible porque... porque yo no me pongo delante del proyecto, sino que creo que el proyecto tiene vida propia y mi labor es simplemente ayudar a que ese proyecto salga y a contar la historia de la forma mejor posible. Y esa forma mejor posible está realmente en la cabeza del director. Hay directores que sí que te abren puertas a participar mucho y a poner mucho de ti, de tu estética, de tu dramaturgia, de tus ideas... Pero hay otros directores que lo tienen muy, muy claro. Y entonces pues hay en trabajos en que sí que puedo decir que hay mucho de mí, y hay otros trabajos en los que... *(Risas)* hay muy poquito de mí.

M: ¿Por ejemplo en cuáles? ¿En cuáles hay mucho de ti? ¿Y en qué sentido?

E: Pues, por ejemplo, en los trabajos que hice con Sabine Löwe en Alemania hicimos “Los dramas de las princesas” de Elfriede Jelinek. Y ese fue uno de los trabajos que... o sea, mis hijos preferidos que les llamo yo *(Risas)*. Y... pues también puedo decir que ahora que estamos preparando “Hey boy, hey girl”, eh... pues también la escenografía es... es de mis predilectas. Y sí, sería un estilo... no sé cómo llamarlo *(Risas)* mmm... es un est... es muy pop y es muy... posmoderno. Es... cómo lo llamaría... *(Risas)* No sé, muy funcional.

M: ¿Al decir posmoderno quiere decir que es ecléctico, que tiene dis... diferentes...?

E: Eh... quiere decir que él solo no cuenta la historia, que está fragmentado, que contiene elementos de diferentes universos que encuentran su sentido al encontrarse con los actores y el texto y la música y el todo. Mmm...

M: En esta obra que has mencionado, “Hey boy, hey girl”, eh... hay audiovisual.

E: Sí, sí, sí, sí.

M: Cuéntame cómo... esto es uno de los elementos que comentabas, ¿no? esto de... está fragmentado, [está en el todo.

E: [Sí.

M: ¿Cómo funciona aquí la escenografía con el audiovisual?

E: Bueno, aquí el audiovisual, eh..., digamos que es un actor más. Es un papel más porque va de una especie de Gandía Shore donde se está rodando una especie de... o sea, un reality. Y entonces la televisión es la televisión. O sea, las imágenes que van a salir, las proyecciones son parte de... de... las imágenes que se ven en la televisión. O sea, no... eh... ese es un personaje más. Es el presentador, la voz del presentador. Nos pone títulos y estamos en casas de unos o en casas de otros. Eh... pues se proyecta “edredoning” (*Risas*)

M: Ah, qué bueno. El proyectado de edredoning, quiero decir, previamente grabado y proyectado en interacción, digamos, con los demás personajes escénicos, o se proyecta en directo con [el personaje? O las dos cosas, ¿no?

E: [Hay de las dos. Las dos cosas. Hay momentos que están pregrabados.

M: Yo la voy a ver mañana, ¿eh? Que voy al ensayo.

E: (*Risas*) Muy bien. Me parece muy bien.

M: (*Risas*)

E: Hay de las dos cosas. Momentos pregrabados y grabados. En la poética aquí... bueno, te lo contará Álvaro (*Risas*)

M: No, no. Cuéntame. Cuéntame tú, me interesa tu opinión.

E: Pero es bastante funcional. O sea, está escrito en el guion dónde aparece el video y dónde no aparece y...

M: O sea, está escrito en el texto dramático de Casanova.

E: Sí, cuando habla el presentador es cuando se le ve a él en la pantalla y etcétera.

M: Ah, qué bueno.

E: Sí, sí, sí.

M: Y siguiendo con este hilo. ¿Qué ventajas o inconvenientes encuentras en la utilización del audiovisual en una puesta en escena? Si las hay.

E: Digamos que es un nivel narrativo más. Entonces... la primera pregunta que nos tenemos que hacer en teatro es si realmente necesitamos ese nivel narrativo. Porque a veces incorporar niveles de lectura innecesarios yo creo que en teatro realmente si puedes contar más con menos es siempre como mucho más elegante, y le dejas más espacio para que piense al espectador en vez de dárselo tan comido, ¿no? Entonces, yo creo que primero hay que ver si realmente dramáticamente se necesita ese nivel narrativo audiovisual, y si entra tiene que entrar en el todo. Y tiene que... igual que las luces, el vestuario, la escenografía, pues videoescena entra ahí como un compañero más, y en la misma dramaturgia y contando lo mismo que todos, ¿no?

M: Sí. Eh... ¿en qué medida...? (Te...voy... voy a seguir con la pregunta, digamos) ¿En qué medida crees que modifica el uso del audiovisual determinada puesta en escena? Es decir, en... “Hey”.... “Hey boy”...

E: “Hey girl”.

M: “Hey girl”. Bueno, está en el texto, ¿no? El audiovisual es una cosa así. Pero en otras... en otras obras de teatro, qué sé yo, en algún Shakespeare que ha hecho... que han hecho grandes directores con audiovisual, ¿en qué medida modifica, si modifica, la puesta en escena?

E: A mí me cuesta mucho hablar así en general del teatro. Sinceramente (*Risas*). Porque pienso que cada propuesta es un mundo, que cada director quiere una cosa diferente. Que la magia del teatro es que lo hacemos... se representa hoy y en este momento.

M: El aquí y ahora.

E: Y rodeado de... de... de todas las noticias y toda la realidad abrumadora que tenemos alrededor. Y, por lo tanto, ¿cuál es la función del audiovisual en el teatro? Pues no sé, tiene muchas y me gustaría pensar que muy diversas y muy diferentes y que ojalá sigamos encontrando más formas de interactuar unos con otros sobre la escena, ¿no? Me parece una de las cosas más divertidas encontrar estas formas de diálogo dentro de la escena con todo lo materiales que... que se encuentran, ¿no?

M: En otras obras de teatro en las que tú has participado con tu trabajo, ¿se ha introducido audiovisual? ¿Había audiovisual? ¿Recuerdas alguna?

E: Sí, sí. Muchísimas, muchísimas.

M: Si me puedes comentar cómo eran.

E: Pues, por ejemplo, si queremos seguir hablando de Álvaro, la primera vez que trabajé con Álvaro fue en “El enemigo del pueblo”. Yo estaba de ayudante de Gerardo. Gerardo estaba también dirigiendo. Y la escenografía, bueno, era un suelo azul y luego grandes, enormes, gigantes pantallas que bajaban y subían. Y... y realmente la mitad o más de la mitad de la escenografía eran las proyecciones de Álvaro. Y, entonces, ahí sí que estuvimos trabajando mucho juntos compartiendo un montón de documentos, de imágenes, de... hacia dónde íbamos... tal... pasándonos pruebas de color. O sea, ahí estuvimos realmente trabajando los tres, Gerardo, Álvaro y yo, pues como un equipo de escenografía. Porque realmente la escenografía era la proyección, ¿no? Luego también tenía funciones como... eh... pues rellenar las transiciones de una a la otra, que no es un relleno, por supuesto. Es como... [acompaña...]

M: Sí, te entiendo. Facilitar las transiciones, ¿no?

E: Exacto, acompaña el respiro del espectador de una forma muy poética que ayuda a seguir reflexionando, ¿no? sobre el acto que acabamos de ver. Y ahí sí, o sea, ahí trabajas como si fueras un escenógrafo más, ¿no? Porque... un equipo de escenografía. Sí, sí.

M: ¿En qué momento en tu experiencia y en el trabajo con diferentes directores, en el caso en el que obras de teatro se haya introducido el audiovisual, en qué momento el director crees que ha decidido introducir el audiovisual? Aquí, en “Un enemigo del pueblo”, por ejemplo, de Vera. ¿Vera ya tenía, cuando las primeras reuniones de trabajo ya venía y decía “vamos a hacerlo de esta manera”, o fue poco a poco, o en un momento dado... si lo recuerdas?

E: Bueno, en “Enemigo del pueblo” estaba muy claro desde el principio. Porque la escenografía era en pantalla (*Risas*). [“Hay que rellenarlas”].

M: [Ya lo tenía decidido, ¿no?

E: Sí, sí. Lo tenía muy decidido desde el principio. Y quería que fuera todo, o sea, lo que era la escenografía pues era este suelo, que sí que era madera, pero era azul, o sea que estaba bastante frío. Y luego eran grandes bastidores de “trus” de aluminio con esta pantalla gris antracita. Era todo, todo, todo, todo muy frío. Y

muy... y luego cobraba calidez y cobraba poesía a través del trabajo de Álvaro. Sí, sí.

M: Eh... ¿Cómo... cómo... cómo piensas, según tu experiencia, que afecta la proyección audiovisual, la introducción de la proyección audiovisual al equipo de trabajo? Por ejemplo a los actores.

E: Claro, yo doy mi opinión desde fuera, porque... (*Risas*)

M: Pero das tu opinión [como escenógrafa, ¿no? Como escenógrafa.

E: [Como espectadora de los... sí, sí. Eh... Claro, los actores, cuando no trabajan con un audiovisual, eh... tienen libertad de hacer las pausas. Tienen libertad de decir el texto más deprisa, más rápido, de comerse parte del texto... etc. ¿No? De medio improvisar o.... Eh... normalmente cuando entra el video se tensan. Se tensan además porque eh... por razones de producción (y es una pena) suele entrar bastante tarde en los ensayos y de repente es como un enemigo para... creo yo, ¿eh? Para los actores. Como... “¡ah! Ahora tengo que...”. Si tienen que interactuar con el audiovisual según como sea, claro, ahora tienen que decir la frase con la longitud de frase que tiene. Tiene que acabarla... o sea, a veces... Aunque bueno, yo creo que el video está desarrollándose, o sea, las innovaciones que se están haciendo en cuanto a control de video y tal, eh... son cada vez más alucinantes y ya no es eso que le dabas al play y luego...

M: El retardo [hasta que empezaba...

E: Al stop, ¿no? Sino que el live le puedes dar a retardar o tal... y hay mil trucos, ¿no? (no se entiende 17:00) para...

M: Para facilitar la sincronización en un momento dado, ¿no?

E: Exactamente, exactamente. Si el que está sentado en la mesa es un poquito inteligente, también (*Risas*)

M: (*Risas*) Para que no se le pase. Eh... ¿Cómo afecta al iluminador, por ejemplo? La introducción del audiovisual.

E: Bueno, pues es una... yo imagino que es una pelea. O sea, son un... son un poco enemigos. O sea, son amigos que están los dos trabajando con luz. Pero donde se pone uno no se puede poner el otro.

M: En “Un enemigo del pueblo” creo que estaba Cornejo, ¿no? En...

E: Sí, sí.

M: Y con Álvaro sí que se... con el video de escenista...

E: Trabajan muchísimo juntos y se quieren un montón. Y... pero, bueno, como yo he vivido momentos de tensión también (*Risas*) entre ello de: “¡Bájame ese foco!” “¡Pues no quiero!” “¡Pues te lo dejo así!” “¡Pues tú verás!” “¡Pues no se ve!” Estas cosillas. Sí... eh... son enemigos pero... pero, o sea, yo creo que lo importante es que esté muy claro en qué momentos van las proyecciones, cómo de importantes son las proyecciones, porque hay veces en las obras de teatro que están de relleno, que solo quieren manchar, que realmente actúan como iluminación, como un gobo. Eh... y hay otras veces que es muy importante, que se tiene que parar todo y oscurecerse todo para que realmente se vea lo que se va a proyectar. Entonces, bueno, pues eh... con el resto del equipo y sobre todo de dirección pues hay que ver realmente qué importancia se le da en ese momento a lo que se está proyectando, ¿no?

M: ¿Cómo afecta la proyección audiovisual a tu trabajo? Al trabajo del escenógrafo.

E: Pues un poco como la iluminación. Sí, o sea, normalmente cuando trabajo con proyecciones me afecta porque me suelen pedir una superficie donde proyectar. Entonces, por lo tanto ya tengo que contar con una superficie plana, eh... colocada paralela boca o en diagonal no demasiado diagonal. Una superficie lo suficientemente grande como para que se pueda ver y... eso a los escenógrafos, bueno, pues realmente nos aplana además.... bastante.

M: Frontalidad, ¿no?

E: Nos da mucha frontalidad y... suele ser bastante aburrido. Y luego dónde me llevo esa pantalla, cómo la quito, si de repente quiero contar otra cosa. Nos da dificultades en este sentido. Y... y luego pues como iluminación con los colores, ¿no? Porque si proyecto sobre negro, si proyecto sobre rojo, si proyecto sobre... sobre qué color proyecto. Y ahora me traes unos cálidos, y me cambias el color de todo... (*Risas*)

M: (*Risas*)

E: Bueno, pues, nuestro trabajo es que, eh... y eso es lo bonito, ¿no? Esas peleas

de color a ver quién gana y esas... no sé. Ese intrínquilis y lo bonito de nuestro trabajo.

M: En concreto, ya no digo en “Un enemigo del pueblo”, que me has contado que las pantallas estaban ya pensadas y diseñadas por el director que también es escenógrafo, Vera, eh... y tal. En otras producciones en las que has trabajado, ¿siempre has trabajado, digamos, con pantalla, o has trabajado con otros soportes de proyección? Es decir, se puede proyectar en una pantalla, si no en el cuerpo de un actor o en... a través de televisión y ya no es proyección...

E: Bueno, pues fíjate, la última que hemos hecho con la joven compañía también Punk Rock, es muy interesante en cuanto a proyecciones. También las ha hecho Álvaro, y se proyecta sobre toda la escenografía. O sea, la.... Digamos, la pantalla de proyección es toda la escenografía. Y eso, claro, me obligó a buscar un poco... que fuera monócroma. O sea, buscar... elegimos una gama de grises. Claro, yo ahí para elegir mis colores de la escenografía tenía que contar con Álvaro. “Álvaro, voy a poner el suelo de este color, ¿qué te parece?” O “voy a pintar las paredes de este color, ¿qué te parece?”. ¿No? Estas luchas que te decía antes. Y se proyecta la imagen recortada con la imagen de la escenografía y que son unas proyecciones preciosas. Yo creo que de lo más bonito que he visto de Álvaro. Sí, sí, sí. Son preciosas. Además, son casi descripciones psicológicas de cada uno de los personajes. Es una obra bastante psicológica. Son de jóvenes que están pasando por un periodo de mucho estrés, de exámenes, y de... de plantearse, ¿no? Cuál es su futuro y etc. Y... bueno, yo creo que Álvaro ha sabido hacer un retrato de todos ellos súper poético, súper bonito y muy real, ¿no? Porque a veces lo poético muchas veces se piensa que es lo bonito, lo... lo.... Y yo creo que nos pasamos, nos vamos muchas veces a lo ñoño, ¿no? Yo... A mí me gusta lo feo, tengo que decir (*Risas*) que me encanta lo feo.

M: Qué bueno. Oye, tú que has trabajado con directores que han trabajado a su vez con videoescenistas y has trabajado con los dos, ¿qué indicaciones (así, a grosso modo, o no grosso modo, si quieres te puedes extender, no hay

problema), le da el director al videoescenista a la hora de hacer las proyección... la... las... la proyección, de construirla?

E: Pues... Claro, es que en esas reuniones pocas veces me veo ahí sentada con ellos. Porque nosotros, o sea, las reuniones tenemos conjuntas con el director pero luego ya, cuando vamos ensañando trabajo, ya digamos que es el trabajo del director con cada uno de nosotros un poco por separado. Entonces nos... no... eh... y luego depende de qué directores. Yo he visto directores que lo que han traído se lo han aceptado. Que es como a mí. A mí muchas veces he diseñado una escenografía “¡Ah! Qué bonita, muy bien, muy bien. Me encanta”. Y no me han puesto un pero. Y eso a mí me deja una sensación de inseguridad horrible (Risas).

M: Si te hubiese traído otra cosa me lo hubieses aceptado también.

E: Claro. Eh... y... y hay otros directores que, sin embargo, tienen esas imágenes en su cabeza. Y las quieren ver. Y quieren que el videoescenista de turno las haga realidad y las saque de su cabeza, ¿no? Y creo, o sea, que es un poco lo que nos pasa también a los escenógrafos. A veces es muy complicado entender el mundo interior del director para hacerlo material. Porque a veces no son más que conceptos. Y cuando ven esos conceptos físicamente se dan cuenta de que no es eso lo que quieren. Alguna vez, ¿no? Puede ser. O que no funcionan, ¿no? Que estaban en la cabeza pero que no funcionan. Pero que es parte del proceso teatral, ¿no? Yo creo que... que nos deberíamos dejar unos a otros más espacio para fallar. Que es una cosa que en los procesos teatrales no nos dejamos, ¿no? Que es hacer caca, ¡Oh! Horror. Bueno, pues ya está. Es una pena porque no existen estos espacios para probar cosas. Eh... y es lo que hace que un poco intentemos ir siempre a lo seguro. Porque no hay presupuesto, porque no hay tiempo de experimentar. Y creo que con... con videoescena, o sea, esta interacción entre unos departamentos y otros dentro de una compañía necesitaríamos... nos gustaría (yo por lo menos) más tiempo, más tranquilidad para... para poder, pues eso, sentarme y decir “mira, vamos a hacer esto, lo otro...” “¿Qué te parece?” ¿No? Porque muchas veces es... “bueno, pues... pues ya, pues venga, pues...”.

M: Sí, hay que hacerlo, ¿no?

E: (Risas) “Lo solucionamos”, ¿no?

M: Bien, ¿qué... qué factores tiene en cuenta el director, según tu opinión, a la hora de situar una pantalla en el escenario?

E: Es que... es... no sé muy bien. Porque hay muchos tipos de pantalla, primero. Eh...

M: Pensando en... [en tu trabajo.

E: [No sé.

M: En las producciones que tú has participado, ¿no?

E: Sí.

M: Me decías antes que Vera, por ejemplo, en “Un enemigo del pueblo” estaría pensado, o sea, va de esto, ¿no? Un señor, un político, un tal, ¿no? Que necesita esto. Esta de “Hey boy, Hey girl”.

E: Está claro en [la pantalla, es la tele... Sí.

M: [Está claro en la...

E: Eh... Sí. Normalmente te... te quieren dec... te dicen que quieren ver proyecciones pero que no quieren ver una pantalla. Esto es un... una cosa que no suelen pedir. Entonces entra el mundo de los tules... pero, entonces, ya con los

tules entras en otra poética que es muy teatral. Para videoescena pues un tul es un medio qué.... Yo qué sé... (*Risas*) Para el de las luces pues un tul pues también tiene sus problemas y sus trucos y sus... En fin, sí...

M: Que algunos directores, según te interpreto (corrígeme si no es así) quieren que la pantalla pase desapercibida. Es decir, que...

E: Quieren tenerla cuando la necesitan y no tenerla cuando no la necesitan, ¿no? Y eh... claro, y no en todos los teatros no hay un peine. Pues, de dónde sacas, si metes una pantalla de 3x4. O sea, quiero decir, es un objeto físico que tienes que meter y sacar de alguna forma, que te tapa todo lo que tengas detrás (*Risas*) y que... es complicado. Pues, ahora por ejemplo con “Hey boy, hey girl” tuvimos esta discusión. Que queríamos tener esa televisión pero no todo el rato. Entonces, propusimos tul, pero tul la calidad de la imagen iba a ser muy bajita. Se iba a proyectar sobre lo que hay detrás, que no nos interesaba. Eh... bueno, como no hay peine no se puede subir. No hay hombros, no se puede sacar hacia un lado en un carril, eh... Pues complicado, pues hay que dejarla ahí, hay que dejarla ahí.

M: O sea, que de algún modo afecta a la construcción del propio espacio escénico, ¿no? [La introducción de la pantalla, ¿no? En ese sentido, ¿no?

E: [Por supuesto. Por supuesto. Se puede llegar a pactos, de pues proyectos sobre esta mesa volcada o proyectos sobre este bastidor dado la vuelta o.... o tal. Pero claro, afecta a la calidad de la imagen de lo que proyectas porque va a haber una manilla de una puerta o va a haber (*Risas*) un algo en la pared, va a estar pintada de algo. Así que...

M: Cuando se proyecta un personaje... en la pantalla, un personaje audiovisual, según tú opinión, ¿cómo es su relación con los personajes escénicos, Es decir, exclusivamente escénicos que están en el escenario? En tu trabajo sí se ha, quiero decir, ¿ha habido diálogos por ejemplo, entre un personaje escénico y un personaje, digamos, audiovisual?

E: Sí, hice un montaje en Bogotá que se llamaba “Adentro la casa afuera” que utilizábamos muchísimo el video y había personajes que hablaban desde el video a... o sea, desde las proyecciones a los personajes que estaban dentro. Esa interacción es muy difícil que sea natural porque siempre se va a notar que está grabada. Por las pausas, por muy bien que recojan las energías el actor que está en el escenario por muy bien que esté milimetrado, los textos y tal. Y siempre van a pertenecer a otro nivel. Es decir, va a ser, pues eso, un presentador omnipresente, o va a ser alguien que se ha muerto o alguien que ha pasa... o va a ser un pensamiento, o va a ser un recuerdo... Siempre va a ser un personaje que no pertenece al nivel... al mismo nivel que el actor.

M: Hmhm. Ahora que has mencionado un recuerdo, ¿cómo crees que afecta esta introducción, esa proyección audiovisual de ese contenido audiovisual, al desarrollo temporal del propio drama? Por ejemplo, al orden en que se presentan todos los acontecimientos. Has hablado antes de recuerdos...

E: Hombre, los audiovisuales se utilizan muchísimo, como hemos dicho antes, para las transiciones. Y... y son un elemento súper rápido para colocarte en un lugar temporal y geográfico. Eh... o sea, es súper rápido, ¿no? Puedes poner “Texas, 1600”... o sea, “1700”... “1960” O puedes poner... eh...

M: Como en el cine, ¿no? En un momento dado.

E: Claro.

M: Que te sitúa.

E: Puedes utilizar el lenguaje cinematográfico. O bueno, simplemente pones unas imágenes en blanco y negro y Chicago y ya estás ahí. ¿No? Y no sé. Que es una forma muy rápida de transportarnos.

M: De transportarnos y llevarnos a otro sitio. Eh... básicamente casi hemos terminado, vamos, que ya solo es preguntarte si quieres añadir algo más, si quieres comentar algo más. Si se nos ha quedado algo en el tintero. Si quieres subrayar o destacar algo sobre lo que hemos hablado.

E: Pues... pues sí. (*Risas*) Sí, creo que... que... Un poco como he empezado como he empezado el discurso, diciendo que me gustaría que los directores lo primero se preguntasen si realmente necesitan ese nivel, eh... igual que si necesitan la escenografía, igual que si necesitan la luz, la necesitan. Eh... O incluso el vestuario, ¿no? Que se pregunten realmente si todo lo que ponen sobre escena lo necesitan, es básico para la dramaturgia. Y segundo, que cuando hay que quitar cosas por... por temas económicos, sobre todo ahora en la crisis y tal, eh... parece que una solución muy fácil, ¿no? Es hacerlo todo con proyecciones, ¿no? Muchos teatros pequeños que ya ves simplemente al actor con una silla y todo lo demás proyecciones. Y a mí me parece, o sea, no quiero hacer de menos a los videoescenistas, [para nada.

M: [O hazlo, da igual, si no se trata de eso.

E: Pero creo que el teatro es teatro. El teatro es teatro, y creo que la grandeza de un director se ve en la capacidad de transportarnos y contarnos historias a través del actor, sobre todo. ¿No? De cómo usa el espacio el actor. ¿Sabes? Ver una persona sentada en una silla con imágenes al fondo no me parece un trabajo de dirección que... en fin, que cada obra es un mundo también, ¿eh? No...

M: Sí, sobre eso te iba a preguntar también. ¿Qué te parecen las obras de teatro que has visto aquí en España... qué te parece cómo... ¡Hombre! (*Risas*)(*Aparece un conocido)**

C: ¡Qué pasa!

M: ¿Qué tal? ¿Cómo andas?

C: Bien, ¿y tú?

M: Muy bien. Aquí ando con... con Silvia.

E: ¿Te vas ya?

C: ¿Eh?

E: ¿Te vas ya? ¿No te quedas?

C: Me voy, me voy. Que hoy estreno en Las Rozas.

E: ¡Es verdad! Con Elisa.

C: O sea que... vamos, me he saltado hoy ya el ensayo y todo, o sea que...

E: Pero lo tienes controlado.

C: Sí, ayer más o menos se quedó bien, o sea que nada. Pues nada, os dejo.

M: Venga, ya hablamos. Mañana te veo por aquí, ¿vale?

C: ¡Vale!

E: Un besito, guapo.

M: Hasta ahora. Que... ¿qué te estaba...? ¡Ah! ¿Qué te parecen las, o sea, cómo valoras las obras de teatro que utilizan proyección audiovisual y que has visto aquí en España?

E: Creo que hace falta formación de videoescenistas. Quieren... no sé si... pues saldrán de la escuela de cine, y será gente de la escuela de cine que no le guste mucho el teatro, pero yo creo que la videoescena tiene el lenguaje muy propio y

unas funciones muy propias que sí que se merecerían pues incluso en la RESAD tener su propia... su propia especialidad, ¿no? O algo así. Y... y no sé. Pues cada uno que haga su obra de teatro lo que le apetezca como le apetezca (*Risas*)

M: Obviamente. Es curioso esto que comentas, porque en la... en el... en... este verano pasado en el... en el Valle Inclán hubo lo de la... hubo una mesa sobre videoescena que estuvo... distintos videoescenistas y que organizó Álvaro y que yo estaba también por allí. Y había algunos entre... no en la mesa, pero sí entre el público, había algunos escenógrafos y escenógrafas también, ¿no? Y estaban muy críticos con lo de videoescena y prácticamente venían a decir que eso... ¿qué especialidad? eso es... eso es escenografía, decían. Que eso tiene que ver con la escenografía comentaban, ¿no?

E: No, no estoy nada de acuerdo. Yo además vengo de Ciencias de la Comunicación. Yo he aprendido a montar, yo sé lo difícil que es conseguir el ritmo montando. Y estar sentada en una mesa y jugar con la composición de las imágenes cuando entra, cómo pasas de una imagen a otra, cómo no te saltas el *racord* o el punto de vista... Eso es carrera, otra historia, otra forma de contar historias... O sea, no. Yo como escenógrafa o vestuarista me peleo con las texturas, con los colores, con los clavos, con las esquinas, con lo que me entre en el camión... (*Risas*). Con la maquetita jugando a hacer casitas, con el vestuario, con telas, con volúmenes con patrones... Y ellos, ellos se pelean con una cámara, con la luz también. Se pelean con rodaje, tienen que tener sus... sus bibliotecas de imágenes y de todo... O sea, a mí me parece... me parece súper importante la videoescena. Creo que nos completa muchas veces. Sobre todo porque yo apuesto por un teatro muy visual. Estamos en una época, vamos yo tengo 40 años, nosotros hemos nacido ya en una época muy, muy, muy, muy visual. Y si queremos... y los jóvenes que están viniendo ahora al teatro pues de 15 o 16 años, todo lo que saben lo saben porque lo han visto en la tele, en Facebook, en Twitter, etc. O sea, todo es muy visual. Ya nadie... o sea, no les entra por leerse libros, no les entra por ir a la biblioteca y ponerse ahí a leerse todo lo del mundo. Yo quiero pensar que una gran... una parte sí. Pero creo que el teatro les tendría que agarrar por lo visual, porque es la forma de hablar ahora. O sea, la forma de contar historias y de llegar a la gente a través de la historia ha tenido diferentes puntos fuertes, ¿no? Yo creo que ahora hay que apostar por lo visual. Y es difícil en un periodo de crisis, pero apostar por la proyección exclusivamente me parece muy pobre, desde el punto de vista de la dirección escénica. Sí.

M: Bien, pues ya hemos terminado.

E: (*Risas*)

M: Muchas gracias, Silvia.

E: Espero que te sirva todo lo que te he contado.

M: Claro que sí, mujer.

-FIN DE LA ENTREVISTA-

10.7. Entrevista nº 7. Álvaro Luna.

Trascripción realizada el día 10 de febrero de 2014.

M: Bueno, ya está grabando. Bien, vamos a empezar. Yo está pregunta la sé, ya te he comentado, lo hemos hablado antes. ¿El teatro es tu actividad principal?

E: Sí.

M: ¿Vives del teatro? ¿Te dedicas al teatro? ¿Qué formación tienes?

E: Eh... yo... básicamente el teatro es mi... mi... mi principal actividad. Trabajo en video, haciendo videoescena para teatro y, bueno, teatro dentro de las artes escénicas. Bueno, teatro, ópera, danza. Cualquier manifestación escénica. Y mi formación, pues, viene básicamente de autodidactismo y algún título como realización de audiovisuales espectáculos que hice. Inicié formación en Ingeniería de Telecomunicaciones. Inicié Comunicación Audiovisual, la...la carrera. Pero vamos, están sin acabar.

M: Bien, eh... sobre tu trabajo, ¿qué elementos comunes crees que caracterizan tu trabajo videoescénico?

E: ¿Elementos comunes a qué...?

M: Elementos comunes me refiero a: ¿qué se repite? ¿Con qué trabajas? ¿Con qué materiales? ¿De qué manera? Eh... de cara a la proyección, ¿no? En la realización de los audiovisuales.

E: O sea, bueno, es muy genérica la pregunta pero...

M: Sí.

E: Pero... eh... los elementos comunes básicamente siempre son el... la... las herramientas de creación, que pueden ser desde grabaciones, pinturas, dibujos, fotografía, a... las herramientas después de puesta en marcha la puesta en escena que son los proyectores, el software para poder hacer una lista de CUES de una función. Y bueno, después todos los elementos comunes al teatro o... que son los actores, el... (*Risas*)

M: Obviamente. Sí, y respecto... respecto a una vez que estás realizando, que realizas o que vas a realizar el... la proyección videoescénica, eh... ¿qué... qué te suelen demandar los directores cuando hablas con ellos? Porque supongo que en función del director te pedirán una cosa u otra. Unos te pedirán más... más trabajo, digamos, artesanal. Otros trabajos más técnicos, más audiovisual puro y duro.

E: Hmhm. Lo bueno de los directores es que no suelen tener formación audiovisual.

M: (*Risas*)

E: ¿Por qué digo que es bueno? Porque ellos quieren ver un resultado pero les da un poco igual el... el camino con el que llegues a eso. ¿Eso qué te permite? Te permite engañarles. Te permite ser mucho más libre artísticamente en los métodos, en las maneras. Entonces, siempre tengo la... el... la suerte de... y el trabajo que me ha costado de muchos años de poder utilizar los medios y las herramientas que a mí me apetece en cualquier momento y las propuestas también. Muchas veces ellos vienen con una idea en la cabeza pero no con cosas concretas. Entonces, yo parto de sus ideas y del texto para crear otras.

M: Por ejemplo, ¿en “Un enemigo del pueblo” cómo fue? ¿Cómo planteaste la proyección videoescénica?

E: En “Enemigo del pueblo” fue, de alguna manera, la primera obra compleja de video y fotografía que yo hice. Digo compleja porque se mezclaban varios proyectores, varias técnicas. Y había tanto eh... proyección de video o de un nivel fotográfico o escenográfico a un nivel más abstracto de idea, y también un nivel cinematográfico. Entonces, como que confluían un poco todo lo que iba... lo que había evolucionado mi trabajo durante años llegó ahí. Entonces, de alguna manera Gerardo Vera, que era el director de la obra, plantea un espacio con pantallas que tienen que tener un imaginario a veces más realista y otras veces más en el alma de los personajes o de la historia. Y a partir de ahí me deja... me deja vía libre. Hago cosas... en... dentro de “Enemigo del pueblo” hago cosas más figurativas. Eh... pues, por ejemplo, había un parte que se hacían un hangar entonces proyectaban una serie de ventanas al fondo pero que no eran una proyección sino que parecían realidad. Y... pero también hay pequeños interludios en los que se presenta la familia de una manera más cinematográfica o eh... hay momentos de ensoñación en los que estamos dentro de la cabeza del Doctor Stockmann. Entonces, por ese... por ahí “Enemigo del pueblo” era una obra muy completa porque se tocaban muchas... muchos aspectos de... de la proyección o del medio audiovisual en teatro.

M: Estás hablando de tres vertientes. ¿Qué tipo de técnicas o métodos utilizabas en las tres?

E: Bueno, básicamente en las... el trabajo de... el trabajo escenográfico de alguna manera era más bien representar una realidad a través de la proyección. Entonces, bueno, pues, haciendo fotos, tratándolas con Photoshop, eh... creando texturas, un poco de 3D también. Intentamos crear esa ilusión de que lo que está proyectado está construido. Después ya en... en la segunda vertiente que era la más cinematográfica en la que se contaban cosas narrativas pues hicimos rodajes fuera del... del teatro, ¿sabes? Eh... en localizaciones escogidas en las que se presentaba a la familia, en las que se presentaba los diferentes personajes, y contaban cosas que no se veían en escena. Por ejemplo, el mundo corrupto del alcalde, de la parte política de la obra. Y después había una tercera vertiente que era más de videocreación que... que se utilizaba una técnica mixta. Ahí pinté cosas, grabé cosas con cámara y las utilicé todas básicamente en After Effects utilizando métodos de composición y de... digitales visualmente para... para poder transmitir esas ideas.

M: Muy bien. ¿Qué ventajas o inconvenientes encuentras a la hora de la utilización del audiovisual en una puesta en escena?

E: Yo siempre que hablo de ventajas e inconvenientes creo que hablo... casi siempre mirando hacia el espectador. O sea, creo que... creo que el... al ser una... un arte escénica de alguna manera, se hace para alguien, se hace como representación de una historia hacia alguien. El objetivo final es el espectador. Entonces, creo que la... de... desde el punto de vista de las ventajas tenemos una muy clara que es seguir avanzando con la tecnología en los lenguajes de comunicación, en intentar llegar al espectador de otras formas que hasta este momento no se han dado, que además con un espectador que no hay que... subestimarle, sino verles en su justa medida en el entorno y en el... y en la historia en la que estamos ahora mismo, el entorno histórico que estamos ahora mismo, que es un entorno en el que hay muchísimos impactos visuales tanto en casa con la televisión, en el cine, internet, las tablets, los móviles... Es un

lenguaje que tienen muy aprendido y que nos sirve a nosotros para comunicar mucho mejor esas historias, para ser mucho trans... mucho más transgresivos y para que les llegue mejor. Para estar mucho más cerca de ellos en el lenguaje. Esto no quiere decir que se eliminen otros tipos de lenguajes teatrales, pero quiero decirte que es uno más para sumar. Y en el caso por ejemplo de la joven compañía que la que estoy colaborando ahora, pues para llegar a públicos más jóvenes que están muchísimo más identificados con las performances, con la instalación, con el arte que se mezcla, ¿no? Con el arte que se mezcla que ya no son cosas cerradas, sino que una exposición puede tener una expresión artística cultural teatral, o una performance y a la vez es una... una proyección de cine. Y que todas las artes confluyen un poco, ¿no? Entonces, crear nuevos públicos creo que es muy importante en la crisis actual. Y creo que el... que la... si se sabe utilizar la herramienta de la videoescena, pues mejoraría mucho ese público. Por otro lado, las desventajas: pensar que todo se puede solucionar con... con video, ¿no? O sea, nunca un video va a sustituir una escenografía, nunca un video va a sustituir un actor... O sea, hay que utilizarlo con medida. Hay que utilizarlo con... No hay que perder la potencia que pueda tener el recurso en un momento determinado. Porque es un recurso muy potente si se usa con medida y con puntería, ¿no? Si se utiliza todo el rato a diestro y siniestro puede ser otra manera de hacerlo, pero que se perdería un poquito la herramienta de comunicación y de... y de feedback con el público, ¿no?

M: Hmhm. Eh... ¿En qué medida crees que la proyección audiovisual, la introducción de la proyección audiovisual afecta o modifica la puesta en escena? De cara al trabajo por ejemplo del director a la hora de plantear esa puesta en escena.

E: Bueno, aparte de crear un clima, porque una proyección al fin y al cabo es algo muy tecnológico que crea un clima, no sólo escenográfico... escenográf... escenográfico, sino crea un clima de tensión, de ideas, de comunicación como decía antes. Entonces, el director tiene que tener en cuenta pero tiene que jugar igual que los demás recursos que los tiene a mano, ¿no? O sea, debe dirigir igualmente a los actores que al video. Y ese video le puede proporcionar una serie de targets, una serie de impulsos que hagan que el actor o... se comporte de otra manera. Quiere decir que lo tiene que tener presente, no lo tiene que tener como un cuadro decorativo. Y, en ese sentido, es... yo creo que es en lo que le cambia, ¿no? Eh... por ejemplo, eh... El director puede utilizar el video también como sustitutivo de escenas que ocurren en escena o que antes eran... que se suponía que ocurrían y no se veían. Pues ahora se pueden ver. Podemos hacer que interactúen. Podemos eh... transgredir el espacio y el tiempo y poder hacer flashback en directo. ¿Sabes? O sea, hay... es una serie... hay un montón de cosas que se pueden hacer y que el director, de alguna manera, no tiene que verlo como algo que... como una amenaza, sino algo que va a favor de la... de la obra.

M: Y de algún modo amplía sus posibilidades electivas, ¿no?

E: [Completamente.

M: [A la hora de...

E: Ampliar completamente las posibilidades de juego.

M: Bien. Y... ¿Cómo valoras las puestas en escena que incluyen audiovisual que se han reali... que se realizan en España? Las que has visto.

E: Bueno, hay un poco de todo. Eh... sigue habiendo el video decorativo o sigue habiendo la puesta en escena bonita que suele también ir acompañado o de falta de recursos en la producción porque no hay dinero para construir o tal y entonces se hace video; o todo lo contrario, porque hay mucho dinero y se quiere hacer algo muy espectacular porque lo que se cuenta no es tan importante como el entretenimiento. En el caso de los musicales, o que... que es muy valorable pero eso es otro tipo de... Y después están, pues gente que intenta ir más allá en el... en el... en la utilización del video, ¿no? Como algo que cuenta cosas, que es dramático, ¿no? Incluso... que ahí estamos todavía que no hemos empezado que el audiovisual puede ser el inicio, ¿no? O sea, que puede ser el inicio de crear una obra de teatro. Entonces, siempre se parte del texto. ¿Por qué no vamos a partir de un audiovisual? ¿No? O sea... bueno, pero creo que evoluciona. Evoluciona lento. Pero creo que cada vez se asume más como un lenguaje que se puede utilizar.

M: Bien. Según tu experiencia, que es larga y dilatada, ¿en qué fase del trabajo se decide la incorporación del audiovisual? O sea, ¿cuándo el director, en un momento dado o en las reuniones que se tiene, decide incorporar el audiovisual?

E: Depende mucho de... de la obra en la que... en la que se esté y en la que... cómo se quiera trabajar. Por suerte cada vez se elige antes. Normalmente o... no sé si a mí yo tengo la suerte también de que (*Risas*) de que me encuentro con directores que ya he trabajado con ellos y que saben que se puede sacar mucho más partido si te llaman al principio del proceso que no al final. Entonces, bueno, ahí estamos luchando cada vez más para que nos integren en los equipos de creación desde el inicio, ¿no? Hombre, si es una cosa muy pequeña que es muy concreta que hay que hacer y tal, pues no tiene sentido. Pero en el sentido de que... en otros casos en los que sí existe una creación inicial, creo que es necesario desde el minuto uno. Y por suerte yo estoy teniendo cada vez la colaboración de más directores que me llaman... desde que no hay escenografía prácticamente y se puede pensar desde el inicio, ¿no?

M: Muy bien. Eh... Bien. ¿Cómo crees que afecta la proyección audiovisual al... al equipo de trabajo? Antes has mencionado algo, ¿no? Retomemos eso. ¿Cómo afecta, por ejemplo, a los actores? Que lo mencionabas antes. A los intérpretes.

E: Bueno los... los... los intérpretes los pobres son los que peor lo llevan porque hay muchas cosas que pasan en proyección y tal y ellos nunca lo ven. (*Risas*) Entonces, bueno, por suerte siempre tenemos la posibilidad de enseñar las cosas antes. Pero... pero bueno, igual que funcionan otros elementos, otros recursos teatrales, ¿no? O sea, igual que con la luz, igual que con la escenografía, ¿no? Les llevan a puntos en los que pueden jugar, ¿no? Depende mucho de cada obra también, claro. Pero... hay una cosa que... que... que es graciosa. Que siempre... yo siempre me planteaba eso, ¿no? Cómo... cómo el audiovisual puede modificar los demás... a la escenografía, al director, a los intérpretes, tal... no sé qué. Pero lo que me he dado cuenta es de cómo a mí me influyen también. Porque claro, es lo que te decía antes, ahora ya estoy desde el minuto cero. Entonces, desde el minuto cero cómo a mí me influyen las cosas que hacen los demás. ¿No? Eso es genial.

M: Explícame.

E: El minuto cero, tú tienes una idea. Has leído el texto, tienes unas pequeñas conversaciones pero no sabes muy bien hasta dónde puedes llegar, cómo va a cuajar, cómo va a empatizar con los otros recursos, ¿no? Con la luz, con la escenografía. Entonces, tú tiras por una vía que tú crees que es la correcta. A la hora de ponerlo todo en común es cuando te das cuenta que ahí algo o funciona muy bien y eres un genio, o como en la mayoría de las veces pasa, no funciona. Y hay que ver qué es lo que no funciona y por qué. Porque no has tenido... normalmente es porque no has tenido en cuenta los demás lenguajes. O no lo suficiente. Entonces, me ha pasado en una obra que yo he tenido muy claro el lenguaje cuando he llegado a la semana de montaje. Me he encontrado que al ver la escenografía me podía encajar pero de repente al ver la luz no me encaja para nada porque el diseño de luces va absolutamente en otra dirección. Le da un clima completamente diferente a la obra... le va a... ¿Sabes? Entonces, eso hace que... que tengas que ser rápido a la hora de cambiar. Porque si algo tiene la profesión es que es vertiginosamente rápida en los cambios que tienes que hacer. Y tienes que ser permeable a ellos porque siempre va a mejorar. Permeable a lo que te dice el director, por supuesto. Pero también permeable a lo que está sucediendo enfrente de tus narices, que muchas veces no le hacemos caso. Nos quedamos en nuestra parcela de creación y no tenemos en cuenta a los demás, ¿no? Y eso me ha pasado, por ejemplo, en la última obra en la que he estado. Eh... que al ver la luz, de repente [dije...]

M: [¿Cuál de ellas?

E: En esta. [“Hey boy, hey girl”]

M: [“Hey boy, hey girl”]

E: De repente... tenía muy claro el concepto. Todo era clarísimo. Y de repente eh... llegó la luz. Una propuesta muy cruda, una propuesta muy directa, muy de plató de televisión, muy de enseñar lo que no es espectacular. Y de repente me di cuenta que todo lo que yo estaba haciendo estaba equivocao. Y... el director también lo creía. Y era muy válido lo que había hecho pero para otro concepto. Entonces, tuvimos que cambiar rápidamente y amoldarnos e irnos por otro lado. Y esa permeabilidad en las ideas y ese... esa... ese *morphing* que se produce en las últimas semanas de... antes de un estreno es una de las cosas más interesantes del vídeo en el teatro.

M: ¿Cómo es tu relación con... con... el iluminador en una obra de teatro en general?

E: Normalmente, eh... eh... o trato de que sea así, de mutuo respeto. Es muy importante que vayamos juntos. Cuando se graban luces, normalmente yo suelo estar porque... porque ellos tienen una idea, que miran sus luces y tal, no sé qué. Hay muchos que tienen en cuenta el video y para hay otros que no. Eh... por suerte me encuentro cada vez más con gente que lo tiene en cuenta, ¿no? Y... bueno, pues en el... Normalmente vemos el plano de luces, vemos la proyección, vemos cómo van a convivir. Eh... cómo... qué colores van a utilizar también, los filtros que va a utilizar, los colores que yo voy a utilizar. Si me voy... No tiene sentido que yo me vaya a utilizar cosas muy dramáticas con frío y de repente que él tenga un concepto completamente diferente, ¿no? Entonces o que... o que queramos jugar al contraste y que cada uno vaya a su lado, ¿no? Entonces, en ese sentido sí que hay conversaciones. Y... y... y después a la hora de montar pues ya

es una cosa de limpieza, ¿no? Eh... A mí, pues hay comunicación constante. ¿Sabes? A mí esto me parece bien, o a mí esto me parece mal.

M: Con el escenógrafo, ¿cómo es esa relación?

E: El escenógrafo tiene una parcela, más que en el propio montaje, es una parcela anterior. Que es sobre todo con la elección de materiales dónde se va a proyectar, los colores en los que se va a proyectar. Porque no siempre es una pantalla, ¿no? Puede ser una pantalla, o puede ser una pared o puede ser cualquier tipo de textura. ¿Sabes? Si el suelo... Entonces, hay una colaboración muy interesante con el escenógrafo en la búsqueda de materiales y en la búsqueda de situaciones, ¿no? Cómo van a convivir esas proyecciones. Y que... y el escenógrafo normalmente me demanda cómo voy a utilizar sus... su... sus corpóreos para...con qué concepto voy a utilizarlos para proyectar. Incluso hay algunos que tienen ideas de proyección muy claras, ¿no? Lo que te decía antes, es que es muy interesante lo... la... la mezcla, ¿no? El poder aportar a la escenografía mientras que la escenografía te aporte a ti.

M: Mmmm... ¿A ti qué dirección...? (Lo has comentado antes de todas maneras, pero me gustaría insistir en ello). ¿Qué dirección te suele marcar el director o los directores con los que has trabajado?

E: El... bueno, mira, algo que no he comentado antes. Por ejemplo, con Gerardo Vera que trabajo muchísimo y tenemos un entendimiento bárbaro, el... trabajamos muchísimo con las referencias. Eh... después de leernos el texto o incluso, bueno, si él lo ha escrito o lo ha versionado o lo que sea, él lo conoce mucho más que yo, sabe la línea que quiere darle al espectáculo. Y me ataca a través de referencias. Él me presenta mucha música que le inspira y películas o... ¿Sabes? Que no siempre tienen que... ¿sabes? Las películas no enseñan lo que yo tengo que proyectar, sino más bien la idea o el clima que él quiere dar en las interpretaciones, en el... la textura, la imagen, las referencias históricas si nos vamos a ir a hacer una cosa de época, o si nos vamos a ir a hacer una cosa completamente contemporánea, ¿sabes? Fuera de cualquier tipo de... de década. Entonces, trabajamos mucho por ahí. Por las referencias de cuadros, de imágenes, fotografías, autores. Eh... pocas veces con otras obras de teatro. Y eso es importante. Pocas veces hablamos de otras obras de teatro para hacer las nuestras, porque sino al final intentas... intentas como... no copiar, pero sí intentas irte... Y al final solo, o sea, como que te cierras y solo ves la obra de teatro que has estado hablando, ¿no? Entonces, normalmente es muy interdisciplinar. O sea, nos vamos a otra disciplina para buscar referencias. Y a partir de ahí, de una... de un primer encuentro, yo le empiezo a presentar mis propias referencias. Eh... después él ya entra dentro de los ensayos y vemos si todas esas referencias tienen cabida dentro en el montaje. Porque muchas veces es muy orgánico, ¿no? Entonces, lo que te decía antes, hay que ir cambiando, amoldándote hacia donde va.

M: Con Mario Gas, por ejemplo, ¿cómo...?

E: Mario Gas es... es un tipo muy interesante porque... porque... él siempre intenta sacar más de ti, de lo que le estás dando, ¿no? Tú como persona, como persona que sabes que es un... que es un tipo con una trayectoria dilatada con muchas cosas y muy interesantes y tal, casi te... te haces conservador contigo mismo y en tus propuestas. Intentas ir a lo que sabes que le va a gustar, ¿no? Entonces, él me deja mucho al principio, y cuando ve lo que le estoy pro...proponiendo me hace como pequeños comentarios (*Risas*) ¿Sabes? Sutiles

sobre lo que... el... “¿Hoy no vas a traer nada nuevo? Porque esto que vi ayer, bueno, sí, parece que estamos haciendo...”. Y entonces me empieza a dar referencias de lo que le parece que estoy haciendo. Pero nunca me dice “esto me vale” o “esto no”. ¿Sabes? Siempre al final llego donde yo quiero llegar de una manera muy sibilina, de alguna manera... ¿no? O sea, en el fondo yo creo que al final lo que hago es lo que él quiere. Pero he llegado yo a ese punto, ¿no? Y eso está genial. La verdad es que deja mucha, mucha libertad para trabajar y para crear.

M: Muy bien. Respecto a los... a los personajes en la... en el drama, ¿cómo crees... cómo se toma o, en tu experiencia en tu trabajo con los directores, la decisión de qué mostrar qué personajes (estamos hablando de personajes), mostrar en pantalla y cuándo mostrarlos y cómo mostrarlos y qué personajes mostrar en el escenario? A fin de cuentas estamos en una obra teatral.

E: Eh... Bueno, hay... por ejemplo, en el último caso en el que está “Hey boy, hey girl” había una cuestión de practicidad. Había un presentador de un programa de televisión en la que se... era claramente candidato a que apareciera en la pantalla y no de manera... no de manera física, ¿no? Además, eso nos quitaba un problema que es que era Javier Gutiérrez, que solo tenía que venir un día, ¿sabes?

M: (Risas)

E: Hacerlo fenomenal como él lo hace y no tener que volver a hacer todas las funciones porque su agenda es muy apretada, ¿no? Entonces... en ese sentido, muchas veces la dramaturgia es la que te lo da. Eh... En otras ocasiones, por ejemplo en... en... “Punk Rock”, por ejemplo, la penúltima que hice, presentamos a los personajes. Cada transición nos dimos cuenta que... que tenía una temática muy clara para presentar a cada personaje, ¿no? Al estilo de muchas películas que se ha hecho de finales de los 70 en la que se iba presentando a los personajes por capítulos. Pues esto nos valió de alguna manera para hacer lo mismo. Para hacer un poco la representación visual de lo que... de lo que pensamos que ese personaje o las pistas de ese personaje...

M: ¿Antes de que apareciese el personaje en escena se presentaba audiovisual?

E: No, incluso en el... incluso ya habiendo aparecido, eh... pero con los datos que teníamos de la escena, pues eh... le presentábamos al espectador nuestra visión de ese personaje. Que muchas veces era... o sea, no deja de ser aportar datos, ¿no? Y jugar un poco con el imaginario del espectador. Pero no existe una regla clara, claro. Depende mucho de cada texto.

M: Cuando hay un personaje en escena y un personaje proyectado, cómo... desde tu punto de vista, ¿cómo son esas relaciones? Puede ser... ¿pueden establecer diálogos? No sé si en alguna de las obras que en las que has intervenido ha sucedido esto, o puede no... no producirse diálogo, pero están en presencia uno del otro, ¿no? ¿Cómo... cómo son? ¿Cómo...? ¿Cómo lo valoras?

E: [Normalmente la... la trascendencia que tiene el personaje en directo no lo tiene una proyección. Entonces, a mí no me gusta mezclar mucho personajes virtuales que aparecen en escena con personajes reales. Eh... si los proyecto es porque tienen un carácter especial. En este caso ser un presentador de televisión, o ser... por ejemplo, fantasmas de Macbeth o... tienen un juego que trascienden la realidad, ¿no? O sea, no... no... Están como en otro nivel. Eh... respecto a los

personajes físicos normales no le veo mucho sentido proyectarlos, la verdad. Porque para qué voy a proyectarlos si puedo tenerlo ahí, ¿no? ¿Sabes? A menos que tenga un... una... una... como... una necesidad de otro sentido en el que, pues eso, entra dentro ya otras características, otras cuestiones como que es un presentador de televisión o...

M: Una conversación por chat [en un momento dado, ¿no?

E: [Una conversación por chat, o en Skype... o... en ese sentido, ¿no? Yo que sé, en “Divinas palabras”, por ejemplo, también eh... lo utilizas con personajes pero claro, también en una escala mucho mayor, ¿no? Pueden tener relación. Un personaje que está en escena con un personaje que se proyecta. Pero siempre tiene esa cosa... de que lo que se proyecta es la imaginación del que está en la escena. Porque da esa sensación, o sea, de alguna manera. No hay una sensación de igualdad en la relación, ¿no? ¿Sabes? O que está en un nivel superior de creación o de... o que es como Dios, o de maldad o que le está observando. Pero... pero que siempre hay que jugar con otros elementos, ¿no? Con otros estados.

M: Hmhm. Respecto al espacio, ¿cómo crees que... qué se tiene en cuenta a la hora de situar un soporte de proyección en el escenario? Porque lo hemos comentado antes, ¿no? No tiene por qué ser una pantalla, ¿no? En un momento dado. ¿Qué se tiene en cuenta?

E: Eh... normalmente lo que se quiere contar, ¿no? ¿Sabes? Básicamente es eso. Eh... si tú quieres contar algo que está sucediendo de una manera separada de la escena, lo pones en una pantalla separada. Si quieres contar algo que es muy orgánico y que tiene que ver con el sitio donde... donde suceden las cosas, por ejemplo, si es una habitación y quieres que esa habitación sea algo como una isla, pues lo proyectas en todo, en toda la parte del escenario, ¿no? En todos los... Después, también hay que tener en cuenta el carácter de la superficie de la proyección. No es lo mismo proyectar en una pared o en una pantalla que proyectar en el suelo. No es lo mismo proyectar en un suelo de cemento que proyectar en un suelo de arena. Entonces...

M: ¿No es lo mismo por las texturas o no es lo mismo por...?

E: Por las texturas en primer caso, físicamente, y por lo que dan... porque lo que... por lo que transmiten, ¿sabes? Eh... No hay que olvidar que la proyección es luz. Entonces, cuando tú proyectas algo sobre una textura le estás añadiendo un carácter. Si tú proyectas sobre una textura de madera le estás añadiendo un carácter. Si la madera está vieja la proyección será vieja. Si tú proyectas sobre humo, que también lo he hecho, le estás dando un carácter holográfico a la proyección. Si estás proyectando encima de un personaje en ese humo, pues será un fantasma. Eh... todo eso tiene que ver, ¿no? O sea, tiene que ver con... con el protagonismo que quieras darle a la proyección, con el mensaje que quieres dar y la interacción que quieres... que quieres que haya, ¿no?

M: Por ejemplo en “Muerte de un viajante”, ¿cómo se tomó esa decisión de colocar las... las pantallas como si fuesen soportes publicitarios o soportes publicitarios que hacían de pantalla?

E: Claro, eso nació como... exactamente eso. Las pantallas eran soportes publicitarios pero después nos daban cabida a presentar otros espacios que yo los quería presentar de una manera desestructurada. No quería hacer... de hecho yo huí de las... de las... perspectivas correctas. No quería hacer una casita. Quería dar la impresión de cómo sería una casa, ¿sabes? Porque al fin y al cabo estamos

viendo tres pantallas. O sea, no nos podemos olvidar de eso. Entonces, se da como la desestructuración de ese espacio, ¿no? ¿Sabes? Eh... los soportes publicitarios nos venían muy bien porque en el fondo era muerte a un viajante. El... la idea clara era cómo el ser humano le está... le come el capitalismo, ¿no? Y le come la... la capacidad de progresar, de que tienes que ser mejor, de que tienes que ser mejor para ganar más y ganar más para gastar más. Eh... entonces era una metáfora clarísima, ¿no? Eso, uniéndolo a que el soporte publicitario estaba en una carretera que era el... de alguna manera, el escenario del personaje principal que era el viajante, pues estaba un poco todo dicho, la verdad.

M: Eh... ¿Cómo afecta la proyección audiovisual al...? Lo has comentado antes así de pasada, ¿no? Pero me gustaría insistir como antes en esto ¿Cómo afecta al tiempo? ¿Al orden temporal del drama esa proyección audiovisual? Según tu experiencia [en tus...

E: [Sí. Lo gracioso es que la temporalidad se asume mucho mejor en teatro que, por ejemplo, en cine o en otro tipo de sop... de formatos. Pero si tú metes algo cinematográfico en un escenario teatral de repente se asume mucho mejor. El... los saltos, o sea, en el momento que hay una proyección la gente no piensa que esa proyección está actuando en ese mismo instante. O sea, no tiene por qué suceder lo que está sucediendo en esa proyección no tiene por qué suceder en ese mismo tiempo...]

M: [Simultáneo, ¿no?

E: Ni en esa misma linealidad. Eso es algo que tenemos muy ganao los video... los videoescenistas porque nos da unas posibilidades de juego brutales. Eh... La gente se olvida de repente. Hay un oscuro y se olvida. No hay... Hay un oscuro y una proyección, y la gente no piensa esto ha ocurrido antes... ha ocurrido después... Tú le presentas una realidad y él ya lo ubica dentro de su mapa, ¿no? No... no... no tien... No busca esa linealidad. Y... no sé si viste “Memento” en su época, la película.

M: Sí.

E: Eh... Costaba mucho entrar al principio. Tenías que estar ahí como haciendo el esfuerzo, tal... no sé qué. Eso en teatro no pasa, porque la gente que va a teatro está muy acostumbrada a que las cosas... a no tener que poner un reloj dando una vuelta para ver que ha pasado el tiempo, ¿no? Hablan en un momento, al siguiente están cinco años después. Entonces si tú metes en la proyección eso, ¿sabes? Esa capacidad que tiene para... para ir de adelante a atrás, es fantástico, ¿no? Puedes enseñar realidades, ¿sabes? En “Follies” por ejemplo, con Mario Gas, empezamos al final de la obra con el... con el... con el teatro derruido y aparecían las bailarinas que eran fantasmas, ¿sabes? Bailando en el escenario. Y la gente sabía que eso era pasado y que a la ver sería futuro en un momento determinado. O sea, lo asumen de una manera muy natural, ¿sabes? Y es un... es un lenguaje para... para... para poder trabajar muy bueno.

M: O sea, se puede jugar, ¿no? Con la temporalidad. Con... Te da ese orden en principio que el de la historia es lineal pero en el discurso se muestra [(no se entiende 33:59)

E: [Absolutamente. Pero lo gracioso de todo es que se asuma de una manera tan clara, ¿no?

M: Y tan natural, ¿no? En ese sentido. Bien, bueno, pues ya hemos llegado al final de... de la entrevista. Yo solo si quieres añadir algo más, matizar algo... eh... comentar algo que consideres que es necesario destacar.

E: Bueno, que es difícil hablar en general.

M: ¿Que es difícil cómo?

E: Hablar en general.

M: ¡Ah! Sí, sí.

E: Porque cada... O sea, [si algo...

M: [Por eso la cuestión de...de vinculártelo a alguna de las obras.

E: Sí. Si algo... si algo tiene de bonito esta profesión es la diversidad, ¿sabes? La diversidad en los proyectos, la... O sea, porque tú haces una... película y más o menos siempre haces lo mismo, trabajas con las mismas herramientas. El... la escena lo que te da es la variedad de herramientas, la variedad de textos, la variedad de propuestas. Te puedes encontrar desde una ópera que se hace todo cantado y lo asumimos como algo normal, a... a una obra de teatro en la que solo son gestos y no se habla nada, o... Entonces, el abanico crece de manera exponencial, ¿no? Con el teatro. La diversificación en el trabajo cambia... o sea, yo creo que no he hecho dos obras iguales en mi vida.

M: No has utilizado la videoescena de la misma forma en una y en otra, ¿no?

E: No, para nada. ¿Sabes? Excepto en los primeros en los inicios, que como te dije, se utilizaba de una manera más decorativa. Entonces, ponía una pantalla detrás y decía: “bueno, ahora estamos en el mar y ahora estamos en no sé dónde”, ¿no? Y...Pues eso sí, a lo mejor me he repetido. Pero es difícil utilizar cosas que has hecho para otras obras porque todas tienen un nivel muy particular de... de... o sea, bueno, el texto cada uno es diferente, cada director lo quiere montar de una manera. O sea, incluso he hecho Macbeth, me parece que he hecho tres o cuatro, ¿sabes?

M: De Carles Alfaro que sí que no...

E: Sí, Alfaro, hice con Gerardo Vera en el Real una ópera, eh... otra ópera en Jerez... O sea, que he hecho multitud de ellas. Y cada una la he hecho completamente diferente, ¿sabes? Entonces, es maravilloso poder acoplarte de repente a una idea que tiene un director y a partir de ahí darle un... una nueva morfología, ¿no? a la obra.

M: Hmhm. Hmhm. ¿Alguna cosa más? Bueno, pues lo dejamos entonces

E: (*Risas*)

-FIN DE LA ENTREVISTA-

10.8. Entrevista nº 8. Emilio Valenzuela.

Trascripción realizada el día 13 de febrero de 2015.

M: Bien, eh... Emilio, en primer lugar quería hacerte una pregunta como más general y luego vamos a ir descendiendo a lo particular. ¿Es el teatro...? Entiendo que el teatro es tu actividad principal, ¿no?

E: Sí.

M: Te ganas la vida con ello. ¿Desde cuándo te ganas la vida con ello?

E: Pues tanto como diseño como... como diseñador como técnico porque he ido un poco alternando. Ahora soy más diseñador, pero hubo épocas en las que trabajé más como técnico, pues hará diez años, más o menos. Terminé en la RESAD en el 2004, y ya un poco antes de terminar empecé, o sea, seguro que un poquito más.

M: O sea, que tienes estudios de... teatrales en la RESAD, ¿no?

E: Escenografía.

M: Escenografía. Estudiaste escenografía en la RESAD.

E: Sí, sí, sí.

M: Qué bueno. Te iba a preguntar eso, que... Eh... respecto a tu trabajo, a las obras en las que has trabajado haciendo la... las proyecciones audiovisuales, ¿qué elementos comunes hay en tu trabajo? En cuanto a... sí.

E: Sí, pues, bueno, ahora como un... como denominador común tenemos por ejemplo el uso de... de los proyectores en ángulos imposibles, por decirlo así.

M: O sea, no necesariamente frontal, sino...

E: No, no. Trabajo... voy trabajando la frontalidad por ejemplo, podemos poner proyectores en primera vara para que el ángulo de incidencia parezca que es frontal, pero los actores... los actores pueden estar aproximarse a la proyección casi a un metro de distancia que no van a entrar en el haz.

M: Ahá.

E: Hacemos ese tipo de trabajo. Ahora en “Pingüina” estoy desarrollando un proyecto con ocho proyectores porque va a proyectar en el suelo, en el techo una cúpula y una nave, haciendo un *mapping*. Entonces, ahora me estoy especializando un poco en eso porque trabajo con un programa de 3D que es el Cinema 4D, en el que puedo hacer una representación espacial de lo que va a ser la escenografía, todo el montaje, el punto de vista del público. Y eso me permite poder hacer este tipo de... de trampantojo, ¿no? De engañar al ojo. Porque lo que haces es emitir un... una señal que está deformada, pero el ojo la ve como...

M: Sí, como si fuese, que tú lo has comentado antes, si fuese frontal sin necesidad de que el proyector esté frontal y, de algún modo, manche al propio actor... actor o personaje cuando no interesa, ¿no?

E: Luego también el denominador común puede ser que genere mucho contenido digital de 3D, más que grabación, que trabajo también con un socio de Barcelona que es Joan Rodon, que su fuerte es la grabación. Y yo trabajo más otro tipo de generación de contenido digital. He hecho en 3D [cinema 4D...]

M: [¿Cómo es... cómo es ese contenido que has hecho? ¿En qué obras y...?

E: En Iolanta, por ejemplo, hacíamos pasillos de luz que íbamos entrando, la cámara iba entrando a través. Desiertos también, desierto que iba fluido. Ahora en “Mar i Cel” hemos hecho también toda la climatología de cielos, el agua también.

Una entrada en un cuadro de... Felipe VI me parece, entrando en un campo de batalla en una playa y saliendo a mar abierto. [Hacemos todo ese tipo de trabajo.

M: [Y ese... Y eso a través de programas de animación 3D, ¿no?

E: [Sí.

M: [Es lo que estás haciendo.

E: Sí, sí. Y After Effects también, edición digital.

M: Muy bien. ¿Has elaborado, Emilio, algún tipo de reflexión teórica sobre tu trabajo?

(Interrumpen la conversación)

- ¡Hola!

E: ¡Hola! Gustavo, me está haciendo una entrevista.

- ¡Hola! ¿Qué tal?

M: Hola, mucho gusto.

(No se entiende 03:35 – 03:40) (Interviene otra persona)

- ¿Qué tal? ¡Muy buenas!

E: Oye chicos, ¿tenéis llaves de allí? Nos vamos si queréis al...

- ¡Hola! ¿Qué tal? ¿Cómo estás?

Otra persona: Sí, están aquí las llaves.

(No se entiende 03:47) (Hablan varios a la vez)

- De todas formas las llaves están ahí, ¿eh?

- Cerramos ahí porque se queda el proyector y eso.

M: No, no hay problema.

- Quedaros tranquilamente, no os preocupéis.

M: Ya ha robado la silla alguien, ¿no?

- ¡Bueno! Lo hacemos muy a menudo.

- Hay muchas.

(No se entiende 04:09 – 04:11)

E: A mí se me ha metido el frío en el cuerpo ahora...

M: Sí, hace frío, o lo subes o luego eso ya no...

- Sí, después en un ratito

E: Si quieres azúcar.

M: Sino no te preocupes, ¿eh? Que yo lo tomo a veces sin azúcar, no hay

problema.

(Retoman la conversación)

M: Sí. Te preguntaba que si has elaborado algún tipo de reflexión teórica sobre tu trabajo.

E: No, de momento no. Todavía no tengo ningún escrito ni nada.

M: Haces tus notas de trabajo y este tipo de cosas, ¿no?

E: Sí, sí. Desde luego, en cada proyecto. Es... Muchos estudios... Ya te digo, a nivel 3D también de rendimiento lumínico, se nota la técnica. Tienes que tener siempre... hacer un cálculo de cuánto va a rendir el proyector para que conviva bien con la iluminación, también. Eso es fundamental.

M: ¿Cómo? ¿Cómo es esto? ¿Me puedes explicar esto que me has comentado?

E: Tú tienes, los proyectores tienen una intensidad de 20.000 lúmenes, por ejemplo. Entonces tú, a la distancia a la que se va a emitir la proyección, el cono de... [proyección.

M: [Sí, sí, sí.

E: Pues ocupa un área a esa distancia. Entonces, tienes que hacer un cálculo de lo que es dividir 20.000 lúmenes entre los metros cuadrados de esa área.

M: [Para...

E: [Eso son los luxes. Y ahí tienes que trabajar en teatro lo conveniente es estar cerca de los 200 luxes.

M: Ahá.

E: 100 luxes, por ejemplo, es conveniente para... para una sala de tu casa, para ver una película con muy poquita luz, pues puedes ver bien una película. Pero en teatro, que convivimos con iluminación escénica, es importante hacer este tipo de cálculos.

M: Ahá. Para convivir con la iluminación.

E: Sí.

M: Muy bien. ¿Qué... qué... qué ventajas o inconvenientes (y/o inconvenientes) encuentras en la... en la utilización del audiovisual en las puestas en escena?

E: Hombre, de ventajas te permite... abre la puerta a... a crear cualquier tipo de mundo, ¿no? Imagines, y además con camb... con cambios muy dinámicos. De peligro puede ser el... a veces el abuso, ¿no? que se puede recurrir si dramáticamente no se emplea de manera adecuada. Es decir, que... que... que puede ser gratuito, ¿no? A veces, porque es muy espectacular. O sea, puede ser fácil caer en eso. También si estás en un trabajo más comercial realmente te están pidiendo eso por otro lado, ¿no? Pero claro, no tenemos que olvidar que estamos haciendo teatro y lo importante es el hecho escénico en sí, ¿no? Le estamos dando soporte a los actores y a la puesta en escena.

M: Digamos que adapta el audiovisual a las necesidades que pide el propio drama, ¿no?

E: Desde luego, sí.

M: En definitiva. Muy bien. Eh... ¿En qué medida...? Te voy a hacer la misma pregunta de otra manera.

E: Sí, sí.

M: ¿En qué medida... en qué medida crees que la introducción de la proyección audiovisual modifica esa puesta en escena?

E: Sí... sí que es determinante, porque es un planteamiento que se tiene que hacer además desde el comienzo, ¿no? Si quieres integrar el video, de manera correcta, ¿no? Que pueda aportar, porque puede ser incluso... De los primeros trabajos que hicimos era con personajes virtuales. Por decir así, en Macbeth que iba programada la secuencia de tal manera que por texto iba... se iba añadiendo texto también de... de actores que estaban en la pantalla. Entonces, en ese caso fue desde el principio. Otras veces sí que te llaman con... ya está la propuesta del director ya está clara. Su dramaturgia ya la cabeza está también hecha y te llaman con un contenido claro como si fuese un encargo, ¿no? De, bueno, tengo esta idea, hacemos esto de esta manera, esto así... Y tu aporte no es tanto como... pues

igual que pasa con otro creador, ¿no? Si llamas a un escenógrafo o un iluminador o un figurinista, ya cuando la propuesta está avanzada no tienes tanto margen a lo mejor creativo. Y yo creo que ahí no puedes aportar tanto desde tu experiencia a una propuesta, porque también hay veces que... que creo que la visión del video en escena está limitada por lo que es la experiencia de cada uno, ¿no? Los directores tienen mucha experiencia dirigiendo, también viendo espectáculos, pero nosotros que los hacemos generar contenido y demás, también nos encontramos con problemas, ¿no? escénicos. Pues yo qué sé, de ángulos, de ritmos también. Porque a veces que integra el video cambia... modifica el ritmo de la escena. Ya que siempre el contenido del video tiene un ritmo fijo, el ritmo de la escena de los actores está vivo.

M: Hmhm. Interesante.

E: Tendrá más fuerza y más lento, según (*No se entiende* 08:51) Y eso claro, también hay que tenerlo en cuenta.

M: Hmhm. ¿Cómo... cómo valoras las puestas en escena con proyección audiovisual que has visto en... aquí en España en estos últimos años?

E: Yo creo que está mejorando. Además el nivel, a parte se está facilitando. Técnicamente está siendo ahora más fácil porque los proyectores han mejorado, se están abaratando, tienen más potencia. Las ópticas se abren más, entonces te permite utilizar un menor número de aparatos para... para poder hacer una puesta en escena y que salga de gira. Y... y bueno, también la experiencia de los diseñadores y los programas que están apareciendo tanto en 3D como para programar el contenido está avanzando muy rápido. Y ha sido un cambio que a lo mejor se ha visto desde hace... yo creo un cambio muy fuerte sobre todo desde hace cinco años para acá, ha empezado con programas que han empezado a marcar tendencia, ¿no? Como el *QLab* ahora que se usa mucho. También *Millumin* que se está utilizando. *Watchout* que es más profesional. Eh... Bueno, y otra serie de programas que se usan en eventos más grandes. En teatro normalmente nos movemos en estas líneas.

M: Y la gente lo está utilizando, ¿no? El...

E: Sí, sí, sí, sí, sí.

M: Porque has dicho... has dicho “ahora, desde hace cinco años”. ¿Antes cómo era? ¿Cómo?... [¿Cómo lo valoras?

E: [Antes... Antes se aplicaba también, lo que pasa que los proyectores tenían menor potencia. Los que eran más potentes eran muy caros, eran muy ruidosos también. Había que trabajar más en una... plano frontalidad. Entonces, era complicado poner proyectores en gira porque claro, siempre la distancia es muy variable en gira de lo que van a ser los palcos, ¿no? Si... o la primera vara donde lo tuvieses planteado. Eso hacía también que fuese complicado ajustar la óptica a lo que iba ser la caja escénica. Mas luego también la frontalidad podía hacer, si lo ponías fuera de... de escena o en retroproyección necesitabas más fondo, y fuera escena también podía implicar que se proyectaría las sombras de los actores en pantalla y también la imagen mancharía a los actores. Entonces, bueno, era más un soporte plano sobre el que se proyectaba. Y ahora estamos trabajando con volúmenes.

M: Con volúmenes, ¿no? Y eso en el aspecto... ¿y en el aspecto expresivo? ¿Qué diferencias notas desde hace... desde hace cinco años que has dicho para acá y anteriormente a eso?

E: Pues ahora a mí me llama mucho la atención eh... arte generativo, o arte partículas en vivo, en danza. Estoy viendo mucho... mucho de este trabajo en Barcelona. Eh... Según... con la música y el movimiento de los actores la imagen se... las partículas que hay alrededor se van desplazando también. Esto me parece ahora que es muy interesante. Y el arte generativo igualmente con unas bases, unas plantillas que tú le pasas, hechas en Illustrator las máquinas empiezan gerar... generar arte, composiciones por sí solas.

M: Ahá, qué bueno.

E: Se aplican más... no estoy viendo en teatro, estoy viendo más en otros medios, pero me parece que también es una vía muy interesante que está... que además es incipiente ahora. Es algo que no conocía.

M: Es interesante.

E: Sí.

M: Eh... ¿En qué... en qué fase del trabajo se decide incorporar el audiovisual en tu experiencia con los distintos directores con los que has trabajado?

E: Yo, por lo general, últimamente estamos incorporando desde el principio, por suerte. Que me parece que es la idea más aceptada. Eh... porque además, al poder trabajar con escenógrafo, en este caso ahora soy yo el escenógrafo, que estoy trabajando a favor también, porque estoy haciendo que la propuesta sea óptima para el visual. Y hay otras veces que un escenógrafo que no ha trabajado tanto con video hay que hacer más hincapié en que la textura, por ejemplo, que tenga la escenografía, no...no... no esté muy marcada. Que no tenga unos colores muy contrastados tampoco porque a nosotros el video nos afecta. Entonces siempre tenemos que trabajar con... con superficies que tengan texturas muy suaves y de colores más bien claros. Una pantalla, por ejemplo de PVC es un gris neutro, ¿no? O un gris más oscuro. Pero si estamos trabajando sobre escenografía, sobre proyección de escenografía, en "My fair Lady" nos pasó como (*no se entiende* 12:51). Ahí el diseñador era en este caso Joan. Fue la primera vez que yo colaboré con él, junto con Eduardo, lo hicimos los tres. Pues, Joan sí que hizo bastante hincapié a Montse en este concepto de que teníamos que tener, no un volumen tampoco muy desarrollado, porque lo podíamos obtener nosotros después con el 3D, y... igual la textura la íbamos a aplicar nosotros con imágenes.

M: Hmhm.

E: Sí, sí.

M: Pero lo ideal es en el principio, ¿no?

E: Sí, desde luego. Siempre

M: Porque sino es más complicado, ¿verdad?

E: Hombre, se puede hacer igualmente, pero ya tienes que entrar en valoraciones y realmente también te llega la pregunta de "¿realmente queremos...?" o sea, "¿es necesario el video?". Hay veces que con directores lo llegamos a plantear. Por... porque... por la propuesta que te está haciendo no ves que sea muy consistente, o... ves que va a ser un añadido que va a restar, ¿no? o se va... No... no suele pasar, pero a veces sí que... sí que nos los planteamos.

M: Hmmm... Bien. ¿Cómo... cómo afecta la proyección audiovisual al equipo de trabajo? Yo te voy a ir desgranando, ¿vale? Por ejemplo, ¿cómo afecta a los intérpretes? ¿A los actores? Esa introducción del audiovisual.

E: Pues en... en Macbeth en este caso, que la propuesta de video fue tan fuerte, eh... fue una apuesta muy arriesgada por Ur, por Helena Pimenta y José Tomé y... ¿lo viste?

M: Te lo he visto... [no lo he visto en... en... lo que me has pasado.

E: [En el video, en el extracto. Pues en este caso también los actores llegaban a tener miedo de que el video se comiese la... la propuesta, ¿no? Y en algunos casos la gente lo comentaba. Yo creo que estuvimos en un nivel más o menos comedido, pero sí es verdad que, bueno, pues... pues fue...era muy llamativo.

M: ¿Me puedes describir cómo... cómo fue?

E: En este caso teníamos una gasa que cubría todo el escenario, hombro a hombro, cuatro y medio de altura. Entonces las brujas, por ejemplo, aparecían en una gran dimensión, en...

(Interrumpen la conversación)

Otra persona: Un segundo. ¿Tú tienes internet ahí?

M: (no se entiende 14:52)

Otra persona: Que creo que no... a veces hay que enchufar y desconectar el router.

M: Estoy aquí en medio, ¿no?

Otra persona: Nada, nada, nada. No te preocupes. Si solo era eso. Hasta luego.

(Retoman la conversación)

E: La aparición de las brujas la ponemos en video y las brujas de tres y medio, que cogían la escala [(no se entiende 15:10)]

M: [Sí, tengo una foto, sí.

E: El coro también, que aparecía físicamente pero también aparecía en video. Como hice una mezcla de propuesta de teatro con áreas de ópera, alguien que va... haciendo esa combinación. Pues claro, el... nosotros era... generamos el espacio, ¿no? Por decirlo así. Y... y al principio yo creo la sensación de los actores se preocupaban en ese aspecto. No es que fue... fuese a... fuese que... no es que el espectáculo fuese un fracaso, porque la propuesta fue muy interesante, sino que su trabajo pudiese quedar por debajo, ¿no? De la propuesta. Yo creo que por lo general con los actores hay... hay buena relación. Hay veces que te dicen... siempre está la broma de: "¡nos vais a quitar el trabajo!" Porque... Pero vamos, normalmente en pocos casos estamos metiendo personas en video en escena. Yo creo que no funciona igual que un actor, no puedes sustituir eso. Pero bueno, es... damos una propuesta a veces pues interesante, ¿no? Que este cambio de escalas también es... es enriquecedor. Y luego también para hacer grandes elencos, que es lo que pasaba en el caso de el teatro que aun así era siete u ocho actores. Era un momento en el que ya la crisis había comenzado y fue una apuesta arriesgada y de... de hecho yo creo que fue de los espectáculos que más gira hizo ese año. O sea que no fue... no fue tan mal. Y la propuesta salió bien.

M: Y se mult... se multiplicaban los personajes, ¿no? Con... con el [audiovisual, ¿no?

E: [Sí, sí, sí.

M: Que aparecía, bueno pues ejércitos y todo, ¿no?

E: Teníamos un segundo plano, es lo que no te he comentado. Después de la gasa había otra pantalla de proyección sobre la que también proyectábamos. Entonces, hacíamos dos planos de proyección. En medio están los actores, por delante también... hacíamos una asamblea gigante de actores. Bueno, pues... en ese caso, la puesta fue rodaje sobre todo. Y, en ese caso, sí que hice yo el rodaje. Trabajado con Joan y fue... así todo esto.

M: Qué bueno. ¿Cómo... cómo afecta esa proyección del audiovisual o esa introducción al escenógrafo? [Al escenógrafo también.

E: [¿Al escenógrafo? Pues... si está haciendo la puesta para el video yo creo que lo condiciona bastante si no ha trabajado con él. Si no ha tra... si no es un medio que conoce. Yo trabajando, por ejemplo, con Ricardo Sánchez Cuerda, fui ayudante suyo hace bastante. Me acuerdo que él hubo momentos que dijo: “Nunca más vuelvo a trabajar con video”. Porque además daba muchos problemas. No había estas máquinas, no se trabajaba tanto con ordenador, todavía se trabajaban con... con DVDs, a lo mejor, o cintas, con mezcladoras. Entonces, ahora, como ya está todo... con una máquina lo puedes procesar, es mucho más fiable, te da más salidas, puedes hacer una programación más dinámica, pues claro, es más flexible. Pero antes sí te daba más problemas. Entonces, claro, cuando hacía un planteamiento que... que llevaba una pantalla y llevabas a lo mejor un aparato o dos y daba tantos problemas, pues el escenógrafo era: “¡Mira!” (*Risas*) “¡Que le den!” A parte es verdad que todavía, aun así, pueden fallar. En “Mar i Cel” de hecho hemos tenido un problema muy gordo que hace poco lo resolvieron. No sé exactamente cuál fue la solución, pero estuvimos de repente se iba la señal. Salía un pantallazo de pérdida de señal. Había que meter obturadores. Se quedaba el espectáculo sin video. Y claro, es un poco dramático en ese aspecto. Pero bueno, por lo general Montse, al menos, por ejemplo, sí que lo está incorporando muy bien ahora. Y trabajamos con ella. Hemos hecho “My fair Lady” y ahora “Mar i Cel”, dos musicales que han tenido un empaque muy fuerte. “Mar i Cel” como reposición, hemos trabajado lo que es todo el ciclorama para hacer los efectos atmosféricos de navegación, y luego por delante teníamos una gasa también en la que proyectamos escenas de video rodada también generadas en 3D. Que este todavía no está colgado me parece. Lo está... lo está preparando mi socio. Ya lo verás [dentro de poco.

M: [No te preocupes. ¿Cómo... cómo... cómo afecta al diseñador de iluminación la proyección de video?

E: Pues le damos bastante fae... problemas. Porque claro, los ángulos de iluminación que... que para ellos es bueno, para los iluminadores muchas veces, eh... a nosotros nos implica revoques... rebotes en nuestras pantallas. O directamente que el haz incide sobre... sobre la superficie de proyección. Como la luz tiene más potencia, lava la imagen o la borra del todo. Pues claro, para que eso no ocurra ellos tienen que ingeniárselas para poner los focos en otros ángulos. Entonces... y si por desgracia no hemos podido tener el proyector del rendimiento que necesitamos, ya te digo, haciendo el cálculo de luxes yo digo: “Vale, lo óptimo para mí es tener este modelo de aparato”. Pero la producción no se lo puede permitir porque a lo mejor todavía es muy caro. Nos tenemos que ir a un modelo inferior que sea justo para estar en torno a los 100 luxes. Normalmente, por encima yo... por menos a veces hemos trabajado pero es un riesgo que siempre se lo decimos a los productores. Y claro, en esos casos si el rendimiento

es tan bajo, el iluminador va a tener que hacer una iluminación muy... muy bajita, eh... muy íntima en los momentos que hay video. Entonces, a lo mejor ahí sí que puedes restar fuerza a lo que... fuerza dramática, ¿no? a la escena. Yo creo que es algo terrible mmm... que haya un video en la escena que no se ve bien. Con intensidad. A mí eso me parece... es un drama. (*Risas*)

M: (*Risas*)

E: Sobre todo porque a veces también llegando a hacer este tipo de inversiones y estos esfuerzos, de repente no se ve bien la señal. Y “Misántropo”, por ejemplo, nos pasó al principio por un problema también de señal que el video del aparato era... era... era muy bajito, ¿no? No se veía bien porque aparte era... es un proyector que está por detrás. Es un problema que se soluciona posteriormente, cambiando el cable de tirada por otro tipo de señal. De repente el rendimiento lumínico era mayor. Y aún queda también la señal del aparato. Estas cosas también afectan. Pero claro, de repente: “Joder, estamos haciendo un esfuerzo... como no llegamos, no llegamos y claro, ahí...” Bueno, finalmente ya te digo que esos problemas se subsanan. Pero, sí, sí. Entre los iluminadores y nosotros tenemos ese debate de... siempre... (*Risas*)

M: Esa negociación, ¿no?

E: Esa negociación.

M: Supongo, en un momento dado.

E: También es verdad en otro caso, por ejemplo, en “Como gustéis” para el CN que dirigía Marco Carniti y estaba de iluminador Felipe Ramos, yo con la proyección hacía... hacía muchos efectos de iluminación que no podía alcanzar Felipe. Tenemos unas tiras de plástico en las que, por ejemplo, yo metía muchas veces fondos y demás que funcionaban como si fuese iluminación tal cual, ¿no? Metía las tiras de un color, en el fondo proyectaba otra cosa, y eso a Felipe le ahorré un montón de aparatos que tenía que haber colocado de otra manera. Entonces, bueno, por ese lado también se puede utilizar el video como iluminación. Sí, sí.

M: Como apoyo, ¿no? O sea, [para evitar...para...

E: [Sí, sí. Para crear efectos de luz.

M: ¿Qué... qué... qué indi... a ti como videoescenista o como creador del audiovisual, qué indicaciones te suelen dar los directores con los que has trabajado al principio del proyecto?

E: Hay... Pues hay directores que marcan las pautas muy claramente, dan muy poca flexibilidad, lo tienen muy claro. Y luego hay otros que te han dado mucha libertad. Por ejemplo, ahora en “Mar i Cel” la libertad ha sido absoluta con Montse y... y también en “Iolanta” ¡Hay! Con David no me acuerdo ahora del apellido, [un espectáculo que hicimos.

M: [No te preocupes.

E: Una ópera que hicimos en... en Metz. También hubo libertad total. Y ahí nos sorprendió porque además era un director extranjero y aquí estamos... normalmente estamos acostumbrado a un diálogo distinto con el director, ¿no? Suelen tener como más... como tiene esa visión global, ¿no? Suelen marcar más su criterio en todos los aspectos. Y en este caso como la libertad fue total y apenas nos hizo ningún tipo de proyección era una dinámica de trabajo distinta a la que estamos acostumbrados, ¿no? Mmmm... Ahora, por ejemplo, con Juan Carlos Pérez de la Fuente estamos... estamos todavía en el diálogo de lo que va a ser el

contenido del video. Yo creo que es... es una negociación, ¿no? De tu criterio. Y siempre también, claro, él eso lo filtra con lo que va a ser la puesta en escena general. Entonces, normalmente sí... si hay una libertad de entrada de propuestas, también de ideas que se te pueden ocurrir. Y además lo bueno también es que durante los ensayos hay cosas que surgen de repente, efectos que pueden aparecer. “Como gustéis” de Carniti que fue una reposición que se hizo de un espectáculo que se trajo de Roma, pues a mí, en este caso, me dieron una base en video que habían traído y teníamos que reproducir más o menos las escenas. Lo que pasa que bueno, yo lo adapté y metimos mucho más material. Pero sí el video que tenían ellos, ese contenido estaba más o menos reflejado en la escena. Sí, esto...

M: Con Pérez de la Fuente, ¿cuál era la... cuál es la obra?

E: “Pinguinas”

M: ¡Ah! “Pinguinas”, es verdad, me lo has comentado.

E: Y anteriormente en video con él trabajé en “Dalí vs. Picasso”. También hice contenido. Hice un macho cabrío en 3D, y luego unos efectos más sencillos y así.

M: Qué bueno. Bien. Eh... ¿cuáles... qué... qué motivos crees que llevan al, en un momento dado en una puesta, al... cuando se va a realizar una obra de teatro, una representación, qué... qué motivos crees que impulsan al director eh... a la hora de decidir introducir un soporte de proyección, una pantalla, en el escenario?

E: Yo creo que ahora sí que lo están viendo sobre todo los directores como... a nivel dramático. Lo... lo ven como igual que... que deciden a lo mejor que haya ciertos actores hagan dobles de personajes, ¿no? Yo creo que es... o... sí, sí. Es... es un elemento más, ¿no? que hay que tener en cuenta. No solo por espectacularidad, sino por lo que puede aportar a lo que sea, a la dinámica de las escenas, ¿no? Si de repente hay mucho cambio de espacio y no quiere que se pierda ritmo con cambios escenográficos, que es lo que podía pasar antes, ¿no? De repente. O en ese soporte podemos dar, ¿no? de rellenar espacios. Pero luego también, es porque el aporte que podemos dar dramáticamente a lo mejor metiendo una textura no siendo tan naturalistas, ¿no? en lo que es la proyección. También... eh... puede ser más enriquecedor que eso, que imágenes proyectadas, ¿no? Pues es igual que el sonido, ¿no? Meter una atmósfera sonora es también igualmente enriquecedor. En “Misántropo” en este caso con Miguel del Arco se trabajó mucho texturas de tierras, de arenas, también sombras, eh... que se deformaban, se distorsionaban con el paso del tiempo, ¿no? Se ha estado trabajando esto también. Esta idea de trabajar eh... como si fuese a cámara lenta todo. Lo viste, ¿no?

M: Sí.

E: Escenas que iban muy despacito. Pues el video también lo reproducíamos. O jugábamos a la inversa. Los actores iban a cámara lenta y el video estaba pasado de revoluciones, ¿no? Entonces bueno, en este caso yo creo que era un elemento dramático muy importante. Y otras veces es... es simplemente... en “Mar i Cel”, por ejemplo, con... “Mar i Cel” no eh.... Sí, “Mar i Cel” es más naturalista. Porque recreamos la climatología. Los musicales suele ser así. En “My fair lady” hubo con... cómo se llama... la piricuetta, por ejemplo, eran fondos... fondo de Londres, hacíamos un paseo también y demás. Pero era todo más naturalista [aunque no queramos...]

M: [Más escenográfico también, ¿no? Más decorado

E: Sí. Más decorativo. Entonces bueno, pues depende del director, ¿eh? El trabajo.

M: Antes has mencionado algo relacionado con los personajes, ¿no? Acelerados... no acelerados. Eh... En la obra esa que has dicho, ¿no?

E: No, eh... “Misántropo”

M: En “Misántropo” (*Risas*) Perdona. Eh... ¿qué relación se establece entre el personaje escénico o los personajes escénicos y los personajes que aparecen en la proyección? Los personajes que podríamos llamar videoescénicos.

E: Eh... Claro, convivencia, ¿no? [Entre personajes que se da...]

M: [Sí, sí, sí. Cuando están... me has comentado, ¿no? Que a veces más rápido, tal... A veces aparece el personaje en escena y en un momento dado [pueden...]

E: [Sí, sí. Lejos. Exacto]

M: Incluso pueden dialogar, ¿no? Con la... En “Macbeth” supongo que con las brujas también se producía esto, ¿no?

E: Sí, sí, sí. En “Münchhausen” también aparecía un video como si fuese un espejo que estaba abatido en el que se veía el reflejo del actor, David Castillo, y hacía un... simulaba, ¿no? Que hacía el mismo movimiento. Después, cobraba vida ese espejo y se transformaba en otro... en otro personaje. Sí, sí. Se está jugando como si fuese parte de la escena o parte de otros actores del elenco. Sí, sí. Se incorpora totalmente la puesta en escena.

M: Hmh. Eh... ¿Cómo crees que la introducción del soporte audiovisual que puede ser una pantalla, cualquier otro... afecta a esa construcción del espacio dramático? ¿No? Tú, como escenógrafo.

E: Mmm... Aquí lo importante en este caso es que el público vaya a tener una buena referencia de lo que vas a proyectar, ¿no? que tengas un ángulo que sea óptimo para ellos. Porque sino la relación se podría perder mucho, ¿no? Entre esos ángulos y el punto de referencia del espectador. Nosotros siempre tenemos en cuenta un punto de vista, en cuanto, sobre todo si vamos a generar contenido, que parece que tiene profundidad en 3D. Un punto de vista óptimo del patio de butacas, que sería la visión del príncipe. Esto lo que se usaba antiguamente para hacer lo que eran los trampantojos visuales de escenografía. Pues este es el... el trampantojo 3.0, por decirlo así, ¿no? Era una vuelta de tuerca y estamos en ese punto. Claro, los espectadores que están en esa zona central privilegiada van a tener esa sensación de profundidad estupenda, ¿no? Se lo van a creer totalmente. Y los que van a estar más laterales o más en primera fila también, pues bueno, esa... van a ver distorsionado ese efecto aunque el ojo, yo creo que también trabaja a favor del engaño. Adapta ese plano y puedes ver esa profundidad aunque estés un poquito más desplazado. Pero este es... la técnica es el que ahora sobre todo en videomappings, hace proyecciones sobre fachadas. Lo que pasa en este caso, el público en general, para poder ver la fachada en conjunto, está desplazado, y todo el área del público es más... está muy centrada, ¿no? Bueno, siempre que se ven videos en internet son cámaras que sacan desde ese mismo punto de vista para que cuele, ¿no?

M: Suelen utilizar el videomapping a la hora de... de... diseñar estos audiovisuales, ¿no?

E: Sí, bastante. Sí, sí.

M: ¿De qué manera? Así en general lo utilizas.

E: Por ejemplo, en Circo Price que era una pantalla que estaba volada con... en espectáculo de hace dos años de las Navidades... tres años ya, de las Navidades de Circo Price, pues una pantalla que estaba en el aire, luego unas piezas de puzzle que estaban alrededor de esa pantalla. E iban saliendo los actores o los artistas por debajo. Y también proyectábamos por encima sobre el tortel del escenario.

M: Sobre el escenario, ¿no?

E: Sobre el escenario, porque

E: [Entonces, en ese caso ampliábamos las piezas en efecto que saliera la rueda de la muerte. Las piezas ardían con... y empezaba... empezaba el efecto (*no se entiende por interferencias* 30:04) Añades dramatismo y... El mapping sobre todo lo estamos aplicando en musicales. En “Mar i Cel”, por ejemplo, hemos usado técnica de mapping para el fondo del cielo, porque tenemos dos proyectores a un metro de la primera vara más o menos. Están muy frontales, a trece metros de altura. Parece... el público ve que le... la sensación de que es retroproyección. Realmente el fondo está muy cerca. Es el Teatro Victoria, no se podría hacer. Entonces técnicamente la gente no lo... no sabe lo que ha costado eso porque es... oye, es el trabajo técnico más arriesgado que hemos hecho. Pero bueno, eso es lo que nos llevamos nosotros de satisfacción (*Risas*).

M: Ahá. Y encima no se nota, ¿no?

E: No se nota. Claro, claro.

M: Que es lo bueno, ¿no?

E: En este caso hemos jugado a la contra, ¿no? Es como sería... antimapping, por decirlo así. Que estamos generando una visión frontal del teatro. Esto se hace mucho sobre todo.

M: Porque con el mapping se... se juega también con la profundidad, ¿no? [Y con el decorado te pide...

E: [Sí. En “Iolanta”, por ejemplo, sí que hicimos más efecto de mapping. Había pantallas que flotaban, puntos de braille... de braille que salían como partículas espaciales. Entonces ahí sí... porque estábamos proyectando sobre una superficie frontal y nos daba juego a eso. El público iba a tener esa percepción.

M: Hmh. Eh... ¿Cómo afecta la proyección audiovisual a ese orden temporal de la representación? Al tiempo [en... la...sí.

E: [Al tiempo en la escena. Yo creo que ahí sí que puede distorsionar, ¿no? La percepción. Porque en el fondo el tiempo es una percepción personal, ¿no? Aparte que quieras aplicar tú a la escena. Pero sí que puede facilitar que haya esas... esas modificaciones, esas alteraciones, ¿no? de la percepción de... de velocidad. En este caso “Misántropo” era totalmente eso, ¿no? De... ir más lento, más rápido...

M: Claro, que hace de... también afecta a la duración, ¿no? Si lo pones más lento va a durar más (*Risas*) ¿No?

E: Sí, también, también.

M: Esa la cuestión, ¿no? Pero también me comentabas que también los personajes escénicos, propiamente escénicos también en un momento dado se desaceleraban, ¿no? Para eso.

E: Sí, exacto. Sí. Cambiaba el (*no se entiende* 32:03) Tenemos una escena en la coreografía que empezaba a ir como más lento, se distorsionaba el tiempo con el audio también trabajamos intrínsecamente con el audio tenemos que tener una relación muy cercana.

M: Y la introducción de alteraciones temporales como... como flashback o flashforward [como un lenguaje así cinematográfico.

E: [Sí, sí.

M: También, ¿no?

E: [Totalmente. En “Mar i Cel” hicimos un flashback precioso de siete y ocho minutos. Con un tema musical se iba recreando lo que eran las escenas también de... de lo que era la canción, ¿no?

M: Y así, por curiosidad, en las conversaciones con el director supongo que, ¿cómo surgió la idea de hacer ese flashback audiovisual en vez de, a lo mejor, un flashback teatral? Como quien dice en escena.

E: Es que en este caso el tema ya estaba escrito. Como es una reposición, pues era así. Y hacían el flashback en la antigua puesta en escena lo hacían los actores. Lo que pasa que yo viendo el video de lo que fue la anterior puesta a esta propuesta que hicimos yo creo que ha ganado muchísimo más. [Porque...

M: [Ahá. O sea que hubo una decisión ahí de decir: “Esto se hacía antes en escena pero vamos a hacerlo en video”, ¿no?

E: Pero fue un video además que no estuvo claro hasta el final, hasta que lo vieron, ¿eh? Porque les daba mucho miedo que en ese momento el video tuviese tanta fuerza que se comiese la escena. Pero fue al contrario. El video tenía tanta intensidad que... que multiplicaba la canción. Porque sino realmente perdía ritmo la escena un montón.

M: ¿Me lo puedes resumir así sintéticamente?

E: El flashback era un... eh... Said, el pirata, pues está recordando su infancia de cuando era niño y los españoles echan a los moriscos de España, ¿no? Por decreto real. Entonces recuerda cómo matan a su padre, llegan los soldados, queman sus casas, sus viviendas, les expulsan y tienen que hacerse a la mar. Entonces, bueno, es una canción que está también la madre está cantando y ... y bueno, es un... a varias voces.

M: Hmhm. ¿Y lo que se ve es...?

E: Y lo que se ve es la proyección de estas escenas. Estos flashback. Entonces, también teníamos... en un momento dado teníamos soldados que grabamos [en distintos rodajes, planos de vista.

M: [Son distintos espacios, distintos persona... ahá.

E: Fue como una especie de corto que metimos en escena.

M: Ahá, qué bueno.

E: También teníamos el barco aparcado en una escen... en un lateral. Como proyectamos en gasa frontal eh... metíamos llamas, ardía el barco por otro lado. Entonces... Muy, muy bonito.

M: Que era... que se... que realmente lo que se proyectaba eran otros espacios, el personaje en otros espacios, en otro tiempo, [en un sitio.

E: [En este caso sobre todo jugábamos con actores.

M: Con actores, ¿no?

E: Con actores, primeros planos que... gente huyendo cruzando la escena, detrás los otros soldados también, contrapicado de los soldados, soldados en un acantilado también.

M: Ah, [ok, ok. Qué bueno.

E: [Las lanzas, sí.

M: Bien.

E: Lo bueno que tenemos también es poder jugar en este caso la... los planos, ¿no? Lo que es el lenguaje del cine, de primeros planos, efectos, un detalle de un ojo también, una cara, un recorrido también, un travelling. Todo esto también lo podemos incorporar.

M: Ah, claro.

E: Sí, sí.

M: Bien. Pues ya estamos terminando, prácticamente hemos terminado. Si quieres añadir alguna cosa más, algo que se quede en el tintero. Destacar alguna cosa que no hayamos comentado, o que hayamos comentado pero quieres profundizar.

E: Mmm... No. Ahora es, quizá es... bueno, a nivel técnico de las líneas que se están siguiendo ahora. Se está interesando mucho hacer lo que es el traqueo de actores para poder proyectar sobre ellos, o [eliminar lo que es residuo y tal...]

M: [Traqueo te refieres a la...]

E: La figura del actor en escena en vivo. Tiempo real con la kiné, por ejemplo, con... lo que es el aparato este de Xbox, es una cámara que puede detectar el movimiento. También con cámaras que hacen lecturas infrarrojo se puede hacer ese recorte. En “Iolanta”, por ejemplo, lo apli... lo aplicamos así.

M: No. Un re... un re... a ver si me... ex...

E: Una máscara. Es enmascarar.

M: Enmasc... Un personaje en un momento dado que está en escena, como recortarlo.

E: Y no se vería, se vería una silueta negra. Verías el fondo. Aunque tú estás con el plano frontal y puedes invertirlo. Puedes ver solo videos sobre el actor.

M: Ahá. O sea solo... o sea, digamos que es como mapearlo, ¿no? En... el recorte del actor para ver el video sobre él.

E: Es una textura. [Es muy interesante]

M: [O ver un momento lo contrario. Hacer desaparecer al actor en la escena, ¿no?]

E: [Exacto.

M: [A eso te refieres, ¿no?]

E: Claro. O que haya un seguimiento de una parte del cuerpo, la cara, en vez de hacerlo con... con una... con foco móvil, lo haces con video. [O puedes meter unas barras.

M: Claro. [Y mientras se va desplazando el actor también se va desplazando la imagen con él... bueno, la proyección sobre... sobre... o sea, realmente en un momento dado podrías hacer desaparecer el cuerpo de un actor en plan Méliès y que se moviese la cabeza sola, ¿no? Como quien dice. ¡Ah! Con esos trucos. ¡Ah!, qué interesante.

E: Ahora estamos un poco en esa línea, nos llama la atención bastante.

M: Digamos que sería como una proyección móvil, ¿no?

E: Sí, sí, sí.

M: Es decir, que la pantalla, digamos el soporte de proyección es móvil, pues la misma proyección sería móvil, ¿no?

E: Se puede hacer también con sensores. Es que está avanzando ahora mucho en esta dirección la técnica. Y nada, siempre tenemos que estar al día [es un trabajo muy constante de formación.

M: [Es muy interesante.

E: Eh... Bueno, entonces es lo que nos ha tocado y nos gusta. Y entré un poquito de manera fortuita en el video. Porque como escenógrafo también hice... trabajé como técnico de iluminación, hice algunos diseños. Y en un principio trabajé en una empresa “3D escénica” que hacía video también, pero yo... como los programas de 3D son tan intensos... tan extensos, tan grandes y son tan... tan largos de aprender, yo me planteaba que aprender video iba a ser meterme en otro mundo igual de grande. Entonces, en un principio lo descartaba, no quería hacerlo. Pero de manera fortuita empecé con un proyecto que me propuso Eduardo Moreno que iba a hacer en la RESAD, eh... y con él empecé a hacer contenido de video, vi que no era tan complejo y ahí arranqué... [empezó mi trayectoria de diseño de video.

M: [Hmhm. Te interesó.

E: Me vino también todo este bagaje que ya tenía de diseño 3D me vino bien para aplicarlo al video. O sea, súmalo todo.

M: Claro, claro.

E: Pero claro, no tengo esa formación de... de realizador o de cámara que tiene otra gente, ¿no?

M: Y en cuanto a la tecnología de video, ¿te has formao... digamos, te has autoformao o...?

E: Sí, totalmente. Ahí soy autodidacta. Y en los programas de 3D soy autodidacta. Por lo general, ahora hay tanta formación de... extranjera, videotutoriales y páginas que dan un soporte tan bueno, incluso en Youtube, por ejemplo puedes encontrar cosas que... que aparte, es lo que está al día. Yo creo que es muy complicado encontrar un curso que pueda estar ahí. Aunque hay gente muy buena también que está muy... haciendo talleres de investigación. Sobre todo también con... con LED, con Arduino, con otro tipo de programación. Pero bueno, ya es especialización. También tienes que decir tú si quieres enfocarte más hacia la técnica, desarrollo de técnica o más hacia el diseño. Ahora por suerte nos está saliendo bastante trabajo de diseño y...

M: Qué bueno.

E: Pues ya estamos.

M: Pues bien. Muchas gracias.

-FIN DE LA ENTREVISTA-

10.9. Entrevista nº 9. Juan Gómez Cornejo.

Trascripción realizada el día 17 de febrero de 2015.

M: Y para más de una hora seguro. Mira, pongo esta, y pongo esta. Ahí va.

E: Muchas gracias (*habla con el camarero*) No me han puesto azúcar.

M: Vamos a retirar esto sino... para que tengas sitio.

E: Vale.

M: Sí, bueno, la primera pregunta que quería hacerte es eh... Dentro de toda tu trayectoria que has trabajado con muchos directores, ¿qué elementos comunes encuentras en tu trabajo? ¿Qué recursos utilizas casi siempre o te gustan utilizar? Independientemente de lo que te pida... te pidan los directores,

¿qué les propones tú a... al director? A eso me refiero con elementos comunes.

E: A ver, elementos comunes son los intrínsecos a la luz. Quiero decir, cuando un director me llama es para contar una historia eh... una historia que ellos quieren desarrollar en un entorno, en una época, en un contexto determinado. Ellos te cuentan su propuesta y yo hago la mía. Eso es un denominador común pero es intrínseco a mi trabajo, digamos. Eh... al margen de dispositivos, aparatos, que esto es una herramienta que tú en cada momento moldeas y acomodas a lo que necesitas que... hay un espíritu de base y que es elemental, que es que te proponen hacer un trabajo con la luz para desarrollar una historia y que esa historia llegue al público. Y que esa historia se transmita de la mejor manera posible. Y la luz, como otros elementos que componen un espectáculo, es... es... es una herramienta importante, ¿no? Eso es común a todos los directores. Eh... luego hay directores que se dedican... que son más plásticos, por decirlo así, y que se fijan más en la parte estética. Y otros más en la parte funcional, aunque se les ve además bien... no sé qué, bueno, digamos que cada uno tiene sus particularidades. Pero el elemento común es este, es... es que trabajas con una herramienta que sirve para desarrollar una historia. Y que... y ese es el camino. O sea, eso siempre es común a todos los directores.

M: Entiendo que... obviamente esta pregunta te la voy a hacer porque la estoy haciendo a casi todos los entrevistados, entiendo que el teatro es tu actividad principal, ¿no? Es tu medio de vida, ¿no?

E: Eh... sí, bueno, el espectáculo.

M: El espectáculo.

E: Yo me manejo en el teatro. Fundamentalmente hago teatro, digamos, en proporción, pero hago bastante danza, hago ópera. Y musicales menos porque es un tema un poco más eh... diferente, ¿no? Porque también el mundo de la música ahora está... salvo los musicales de la Gran Vía, que eso no he tenido oportunidad de hacerlo, porque siempre te... te exigen demasiado y no ofreces mucho. En todos los aspectos, ¿eh? No solo los económicos. Pero sí, el nivel de exigencia es que te tienes que estar ahí cuatro meses al musical, y yo a veces no puedo permitirme eso. Entonces, fundamentalmente es el teatro, danza, ópera.

M: Hmh. ¿Y tu formación, Juan?

E: Mi formación es absolutamente autodidacta. Eh... como sabes, imagino, aquí no hay ningún tipo de formación formal en torno a la luz. O sea que es que esto... todos los que nos dedicamos a esto, salvo algún compañero que tuvo la gran

fortuna de irse a estudiar fuera, y que eso le dio una base estupenda. Y que yo creo que el 90 por ciento de los que nos dedicamos a esto nuestra formación es autodidacta. Es salir al ruedo, salir a la platea (*Risas*), salir...

M: Y desde el oficio, la experiencia...

E: Sí, y nada más. Y que luego, pues bueno, pues lógicamente, si te has ido (digo tú, en general, alguien que se interese por este oficio), pues se tiene que buscar los recursos para aprender. Eh... cursos, seminarios, viajar un poco al extranjero, que eso... hacer ferias... hacer... yo qué sé. Todo sitio donde pudieras sacar una enseñanza era muy bienvenido. Pero sobre todo de compañías que yo estuve, como te digo, muchísimo tiempo como director técnico en el Teatro Olimpia. Ese teatro pasó por varias direcciones y varios proyectos como el Centro Nacional de nuevas tendencias, el Centro Dramático Nacional. Inicialmente fue un centro cultural que era la Sala Corrala, que yo creo que era heredero de la Cadarso, que era una salita que había ahí al lado del Templo de Debod, que era el primer teatro independiente. La primera sala alternativa que hubo en Madrid. Yo colaboraba con ellos. Y todo esta colaboración del principio que era estudiando la gestión. Yo hice formación del profesorado de EGB, que era mi plausible futuro que no lo fue. O sea que... que esta actividad nació un poco como segunda actividad y como forma de ganarte un dinerito al margen, y luego acabó convirtiéndose... como hobby también, acabó convirtiéndose en mi actividad principal y mi oficio, vamos.

M: ¿Qué...? Tú bebe café cuando quieras. [Haces las pausas cuando quieras.

E: [No. Sí, sí. No te preocupes. No te preocupes.

M: [Haces las pausas que quieras. No hay problema. Aunque bueno, qué...

E: [Sí, sí. No te preocupes.

M: Lo específico del audiovisual, ¿qué ventajas y/o inconvenientes encuentras en la utilización del audiovisual en las obras de teatro? Ventajas o inconvenientes. O las dos cosas.

E: A ver, yo creo que... que una función de teatro, un espectáculo, es una propuesta. Es una propuesta que a veces tú quieres hacer con unas herramientas o con otras. Eh... hay propuestas tan variadas como las que ahora estamos acostumbrados de ver en las salas alternativas que es todo minimal. Todo minimal, un espacio vacío y dos actores. Y hay propuestas en donde los diferentes lenguajes (la luz, la escenografía), tienen... cobran más protagonismo. Y entre ellas, y como última incorporación, el audiovisual. Yo creo que es una herramienta más, y que la medida que tú la utilices de una manera u otra te puede aportar o te puede machacar. Quiero decir, una herramienta mal utilizada es peor que... que... ¿sabes? O sea, es... Entonces, yo creo que en sí mismo no es que tenga ventajas. Es una herramienta más que te ayuda a contar esa historia o que, si no la utilizas adecuadamente (como todo, como si no utilizas adecuadamente la luz), puede ir en contra de lo que pretendes, ¿no? Eh... hombre, ventajas... Es una herramienta muy versátil. Eh... con ella puedes hacer muchas cosas y de forma más o menos rápida. Aunque luego exigen una dedicación de... de... de composición de imágenes, que es un trabajo que haces un poco eh... no en el terreno de juego, no en el escenario, pero sí que tienes que elaborar en tu casa. Eh...

M: Por ejemplo, ¿cómo se muestra esa versatilidad en algún... en alguno de los proyectos en el que has estado?

E: Bueno, versatilidad en crear espacios que no existían, en crear espacios con mínimos elementos. Eh... no sé, se me ocurre con Álvaro, que es con quien siempre más trabajo y con el que procuro siempre trabajar. No siempre coincidimos pero si...si... si puedo, y creo que él a veces también lo desea, si puedo coincidimos, ¿no? Entonces, yo creo que en la transformación de espacios. Y luego, una parte narrativa, que es aportar datos, que a veces son necesarios para contar una historia, ¿no? Depende eh... Esa es una parte más documental. Pero a mí me interesa más la herramienta como... como transformación de espacios, que sirve para transformar espacios, que pueden ser... que son espacios físicos pero que a través de la luz y de la videoproyección, que también es luz. Es un aparato más de iluminación, ¿no? Que tiene unas características muy versátiles, que puedes hacer muchas cosas, pero no deja de ser un foco más. Entonces, esto te permite transformar los espacios de una forma ágil, rápida. A través de gasas crear fondos, dar profundidad. Es una herramienta muy rica, claro. Es... es... Yo creo que es una herramienta estupenda. Hicimos... Yo qué sé. De las cosas así más impactantes que hemos hecho el Trovatore, la ópera, y de repente que eran unas caras que se configuraban y... Y curiosamente pasó la directora del teatro un día y dijo: “¡Joe! ¡Qué grande es este espacio! ¡Cuánto decorado hay!” Y no se dio cuenta que la segunda parte del decorado, o sea, la parte de atrás, estaba proyectada, ¿no? Entonces, si esto lo haces bien y lo haces con delicadeza, lo haces con sumo equilibrio, pues puede transformar el espacio sin... sin identificar ni siquiera la herramienta, ¿no? Esto creo que es muy interesante.

M: Sí, eh... en... ¿En qué medida crees que la introducción de la proyección audiovisual puede modificar la puesta en escena, o modifica la puesta en escena convencional?

E: Bueno, yo creo que ya la está modificando porque... porque se está utilizando mucho. A veces no muy bien utilizada, también hay que decirlo, pero... Yo creo que cuando los directores piensan en la posibilidad de tener video también se imaginan otras cosas y vuelan un poco más alto. Porque... porque digo, es... aunque sea una herramienta complicada es fácil la reproducción, ¿no? Entonces, yo creo que sí que está modificando muchísimo la puesta en escena actual, porque es raro ver un espectáculo que no haya videoproyección, ¿no? Entonces, la están incorporando muchísimo y la utilizan para aportar datos a las historias que a lo mejor de otra manera, no es que no lo puedan hacer, sino que a lo mejor les resultaría muy difícil hacerlo. Eh... bueno, hay miles de ejemplos ahora de... de directores que utilizan video, ¿no? Y ya de forma sistemática, ¿no?

M: Sobre esto te iba a preguntar, que tú lo has introducido. ¿Cómo valoras...? Así, en general, como... en concreto, como tú quieras. ¿Cómo valoras la... las obras de teatro que has visto que utilizan el audiovisual? Últimamente, vamos, en la actualidad, de hace unos años para acá.

E: Hay un poco de todo. Mmm, claro, yo coincido mucho con Álvaro y Entonces, cuando coincido con él es porque hay audiovisual. Entonces, al estar implicado no puedes tener una opinión objetiva.

M: Ya.

E: Yo pienso que son trabajos muy decentes, muy interesantes. Y de hecho pues así lo ha mostrado la crítica, incluso, ¿no? Eh... Claro, gente que se dedique en España al... a la videoescena, digamos, no hay mucha. Eh...

M: Pero sí hay muchas obras de teatro que utilizan el audiovisual.

E: Claro. Hay un poco de todo. Hay cosas que me interesan y hay otras cosas que digo... es gratuito. Entonces, el problema fundamental de utilizar mal herramienta es que sea gratuito para lo que vayas a hacer o que no aporte nada. Entonces, hay un poco de todo. Bueno, en general yo estoy viendo buenos trabajos, ¿no? Eh... compañías que llevan el audiovisual por medio y que son trabajos súper interesante, en general. Y que es una herramienta bien utilizada. En “Misántropo”, por ejemplo. Eh... Era interesante lo que hacían. No sé. Aparte de todas [las demostraciones que (*Risas*)

M: [Demostraciones. Eh... ¿En qué fase de... según tu experiencia, ¿eh? con el trabajo con distintos direc... de directores... de distintos directores, en qué fase del trabajo se decide incorporar la proyección audiovisual? Así, según tu experiencia, en función [de...

E: [A ver, cuando un trabajo está bien planteado, que procuro que así sea en los que participo, lo que pasa que no solo depende de ti. Depende de los directores y de la producción y de todo. Pero... Ahora abogamos por que tú estés incorporado desde que sale la idea del proyecto. Que te manden el texto y que tengas una primera reunión antes de saber lo que se va a hacer. Entonces, si un equipo lo conforma un escenógrafo, un figurinista, un músico, un iluminador, un videoescenista si se cuenta con la idea de que va a haber videoproyección. Eh... Esto normalmente no es así. Se da una paradoja que es que empiezan los proyectos, hacen todo el proyecto del espacio, de la escenografía, de tal... y ahora se les ocurre meter proyecciones. Y la pregunta paradójica es: ¿Y ahora dónde proyecto? Entonces, esto a mí cuando... cuando esa pregunta surge dije: “Esto está mal planteado” No... cuando uno incorpora una herramienta tan importante no puede preguntarse en mitad del proceso cuál es el soporte de proyección. Yo creo que tiene que estar pensado, incluido en el proyecto si es sobre las paredes, si es sobre gasa, si es.... O sea, es algo tan fundamental que tiene que formar parte del conjunto. Si... pero con la luz pasa igual. Es como si te llaman a última hora a hacer el diseño de iluminación de una función y ya está todo armado y no tienes huecos y tienes... Entonces, hombre, a mí me gusta incorporarme desde que está haciendo el primer boceto el escenógrafo y el director tiene sus primeras ideas. Pues lo mismo. Esto es lo mismo. La pregunta esta de “¿ahora dónde proyecto?”, que es muy usual, y muy... o sea, es muy frecuente, es un poco así. Eh... mi experiencia es un poco privilegiada porque yo normalmente participamos en proyectos en donde cuentan con nosotros. Hablo también con “nosotros” porque meto a Álvaro en el... Entonces, cuando trabajamos juntos es que estamos ahí desde el principio del proyecto. Otra cosa es que surjan inconvenientes o cosas que estaban imprevistas, pero estás desde el principio. En los trabajos que yo veo casi un 50 por ciento diría que se han importado a última hora y que son un pegote.

M: Se nota, ¿no?

E: Sí. Se nota muchísimo cuándo eso está pensado y cuándo no. Luego, el video, como el trabajo, como la escenografía, puede ser bueno o malo, o que te parezca mejor o peor, pero que esté integrado se nota en seguida.

M: Quizá esa sea la clave, a lo mejor, ¿no?

E: [Esa es la clave.

M: [Que el video se integre, es decir, que sea un elemento...

E: Que sea un elemento desde [que esté integrado desde el principio

M: [Que no llame la atención ni... ni por lo malo ni por... “¡Huy! ¡Qué espectacular el video!”, y te olvidas de lo otro.

E: Claro, exactamente. Exactamente. O sea, es una cosa que esté integrada, que no tenga tampoco un protagonismo excesivo porque te come la historia. Tú estás ahí para arropar una historia. Otra cosa es que tenga algún... un... cosas de los musicales y cosas de los cantantes o un grupo de rock o un no sé qué... que sí que hay... vas al efecto y consigues un... y ahí sí que vas buscando el momento. Pero en el teatro tienes que buscar... no llamar demasiado la atención y no estar sobre todo por encima de lo que te están contando. Porque a veces, si está un tío haciendo un monólogo y tú proyectas las cataratas del Niágara maravillosas, pues a tomar por culo el monólogo, pero...

M: (*Risas*)

E: Perdona la expresión.

M: ¿Cómo... cómo, desde tu punto de vista, cómo afecta la proyección audiovisual al equipo de trabajo? Yo te voy a... te voy a dar algunos de los profesionales. Por ejemplo, ¿cómo afecta a los intérpretes? ¿A los actores?

E: Es que depende del tipo de trabajo. Quiero decir, si es un... un...

M: En el teatro estamos hablando, ¿eh?

E: Sí. Pero bueno, también. Porque ahora mismo en esto cada vez se progresa más. Y hay interacción.

M: Claro, a eso iba.

E: Eh... fundamental. Quiero decir, yo ahora me encuentro en algún trabajo (no recuerdo el último) en donde efectivamente... o en la danza se da mucho, ¿no? Hay trabajos maravillosos donde los bailarines actúan con otros bailarines que están interpre... que están proyectados. Entonces, ahí, claro, el condicionante es muchísimo. Cuando es simplemente decorativo o un paisaje de fondo o... bueno, a los bailarines no les preocupa dem... o sea, no le... salvo la cosa física de que con la proyección siempre te tienes que buscar un ángulo que a ellos no les moleste para que no salgan las sombras y tal... Pero esto son cosas prácticas que a ellos no les llega, ¿no? Entonces, ya digo, yo creo que puede ser... depende del protagonismo de la dramaturgia que tenga la imagen. Si es algo que tienes que interactuar con el video, efectivamente tienes que ensayar... les condicionas con los tiempos, con... pero bueno, lo mismo pasa con la música también. Es una herramienta más y en esa medida te tienes que acoplar. Si es simplemente decorativo, pues no tiene... no tiene mayor inconveniente, ¿no?

M: Ya.

E: Eh...

M: ¿Cómo afecta al trabajo del escenógrafo?

E: Bueno, afecta en la medida que él debe de contemplar en su diseño escenográfico que va a haber una proyección y que va a haber sobre un elemento que él tiene que diseñar, o que va a ver sobre sus paredes que él tiene que pensar que van a ser proyectadas. Entonces, no puede poner colores saturados... colores que no permitan... porque a veces la proyección no es sobre una pantalla solo, puede ser sobre una columna, sobre lo que sea, ¿no? Entonces, claro, pues no la puedes pintar de negro, porque Entonces, no se verá nada. Entonces, hombre, yo creo que a ellos sí que les limita muchísimo... no es que les limite, que tiene que ser una cosa que la tengan en cuenta para que el resultado sea bueno. Si no lo tienen en cuenta, va a ser una chapucita. Porque es un elemento añadido gratuito

y... si eso está integrado y se proyecta a través de una ventana, a través de unas pantallas, a través... O sea, claro, si hay proyección eso tiene que formar parte del diseño escenográfico. El soporte de la imagen, ¿no? A ellos es... yo creo que a los que más les condiciona.

M: Respecto a esta... según tu experiencia, ¿cómo se ha integrado la... la pantalla en las obras de teatro con proyección que tú has participado?

E: Mira, hay un poco de todo. Cuando el escenógrafo está de acuerdo en que se van a utilizar imágenes, pues lógicamente posibilita y eso normalmente en los casos en los que trabajamos hay un poco de quorum con esto, ¿no? Ellos posibilitan que esto se vea. Posibilitar no quiere decir que luego no se creen conflictos de que un escenógrafo quiere unos acabados y el que haga la proyección, pues quiere otros, porque lógicamente sino necesita meter un aparato muy potente. Eh... con los aparatos de video es una complicación porque es más potencia y más ruido. En el teatro no puede haber ruido. No puedes meter unas cajas aisladas. Esto es una complicación técnica que... que se va añadiendo, ¿no? Entonces, normalmente los proyectos que yo trab... en general, en casi todos hay particularidades, sí que se tiene en cuenta esto y está... o sea, es que tiene que estar integrado, sino es un... Eh... pero bueno, en otras ocasiones también ha llegado a última hora y es decir... ¿y para qué hemos hecho esto? ¿No? Porque no... no... no aporta mucho y... Y luego también hay una... yo diría que hay bastantes escenógrafos que el video les resulta incómodo.

M: ¿Por?

E: Por esto que te estoy diciendo.

M: Ah, por... claro.

E: Y también porque es un lenguaje que no les... eh... hay gente, bastante que dice: "Oye esto... El cine ya existe". Entonces,... la videoproyección como cosa decorativa podría ser pero el hecho de que tenga un protagonismo así no les... vamos, lo rechazan.

M: Sí, recuerdo el debate, ¿no? En la...

E: Sí. Pero bueno, sobre todo... Sí, sí. Hubo un...

M: Estuvimos allí los dos.

E: Sí, sí. Hubo una persona que alegó que... que... esto, que le parecía que no pintaba nada el video en el teatro y que cada vez que salía... que es una moda y que... Yo creo que esto sólo depende de que esté bien hecho. Si está bien hecho, bien integrado, bien... Hombre, alguien puede decir: "Pues no me gusta". Pues vale. Como no te gusta un actor pues no te... Pero no pueden decir: "Está mal". Eh... Si está bien hecho no... no... no rechina, no chirría, ¿no? Si es una cosa ahí que no está bien integrada rechina y crea eh... crea contrarios, ¿no? Y yo digo, yo diría casi que... que el 60 por ciento de los escenógrafos no les gusta el tema de la proyección. O recurren a ellas cuando la escenografía es pobretica (*Risas*), cuando no tienen muchos recursos para contar y Entonces, dicen: "No, y esto lo arreglamos con un... con un aparato de video". Y cruzamos mares, lagos, y ya está, ¿no? (*Risas*)

M: (*Risas*) ¿Cómo... cómo afecta (esto te toca de lleno) al iluminador la introducción de la proyección audiovisual?

E: Bueno, creo que si a los escenógrafos le afecta porque lo tienen que tener en cuenta, el iluminador de la misma manera, sobre todo en niveles de luz. Quiero decir, los aparatos de video no... por... no pueden meter 20 mil lumen porque

hace un ruido que te mueres, y si lo haces tienes que llevar una cabina insonorizada, refrigerada, etc., etc. Entonces, siempre se utilizan aparatos razonable... razonables en tamaño, ruido y en proporciones. Con lo cual tienes que convivir con la imagen, y si no te las quieres cargar pues tienes que cuidar los reflejos. Esto es importantísimo. No te pueden poner un suelo brillante con una pantalla al fondo, porque tú tienes que iluminar y no puedes contar con... claro. Entonces, hay ese equilibrio. Equilibrio... equilibrio. Equilibrio entre la video escena, equilibrio entre el escenógrafo, equilibrio entre el vestuario. Si tienes una proyección en una escena de esgrima, pues si los visten de blanco va a ser también grabe problema para iluminarlos.

M: (Risas)

E: Entonces, porque va a ser aquello... Pfff... Entonces, es equilibrio. Equilibrio. Y sí que me afecta muchísimo. Vamos, de hecho siempre hay tiranteces con respecto a esto, ¿no? de decir: “Oye, bájeme la luz” “Oye, sube el video” “Oye...” Hay que llegar ahí a un entendimiento, pues eso, es encontrar la forma de que todo tenga su presencia y de que lógicamente los protagonistas son los actores y los tienes que iluminar. Que los puedas iluminar de frente, de lado para que no refleje, de contra para que... Bueno, Entonces, te tienes que ir buscando las maneras. ¿Qué tienes que hacer una escena con un cañoncito en la cara para que... porque la imagen es... es realmente importante en ese momento? Pues bueno, también lo negocias, ¿no? Eh... este es un poco el asunto. O sea, sí que... sí que afecta y que hay que tenerlo muy, muy en cuenta para no estropear lo que es... Claro, porque a veces no son herramientas contrarias, ¿no? Entonces, hay que ser cauteloso y contar, y hacer un trabajo en equipo y hablar... y...

M: Hay que buscar las vueltas, ¿no? Porque si uno ilumina y... imagino, sin video, [o sea, que no va a haber video.

E: [Sí.

M: Ilumina de una manera buscando la... [las cuestiones estéticas.

E: [Claro.

M: Pero también las cuestiones prácticas, ¿no?

E: Claro, claro.

M: Ahora, hay video, ya complica la cosa. [Hay que mantener lo estético pero la cuestión más práctica...

E: [Claro, claro. Hay que... Claro, las prácticas es que no rebote, que no tire luces directas, que no salgan dobles sombras, que... Claro, ese es el asunto. Ahí es... es delicado técnicamente siempre de resolver. Y luego también de... criterios estéticos que para ti pues es importante que se le vea a un actor la cara en un momento dado y a lo mejor para la proyección pues no es tan importante y dice: “Oye, bájame la luz”. Pero bueno, siempre...

M: ¿Qué... qué indicación... qué indicaciones se le suele dar al videoescenista o al profesional encargado del audiovisual por parte del director? Si has estado presente en alguna de estas...

E: Sí, sí. No, ya te digo que las reuniones son comunes generalmente. Aunque luego pues conmigo tienen a lo mejor menos discurso porque esto es una herramienta más descriptiva, ¿no? Más... más... claro, lo que salga allí es muy importante con relación a la obra. El hecho de que un foco sea naranja o azul no es tan importante. A ellos les dan más datos narra... o sea, narrativos y [dramatúrgicos de la historia

M: [De la historia, ¿no?

E: Nos los dan a todos, pero lógicamente para ellos es importante. Y yo creo que depende siempre de los directores. Hay directores que, por ponerte un ejemplo, que conviven muy bien porque vienen también del mundo de la imagen y del cine, tipo Gerardo Vera, que ellos siempre incluyen... él casi siempre incluye video. Es una herramienta más y que hay que contar con ella desde el principio. Y que sí que en esos aspectos narrativos da mucha información y tienes que seguirle. Y sobre lo que él te dice recrearlo. Y otros que sencillamente se dejan... que se dejan sorprender. Quiero decir, no saben si les gusta o no hasta que no lo ven. Entonces, bueno, pues tú te imaginas propuestas que a ti te parecen sugerentes, las muestras, y si a él le cuadran bien, y sino... Y a veces no tienen opinión (*Risas*) también hay que decirlo, ¿no? Que... que... Sí, en torno a la dramaturgia sí que siempre tienen opinión de lo que pueden aportar, de lo que puede ir mejor para la historia o menos. Pero bueno, hay un poco de todo. No... Les dan claves, claro. Claves. Y si son narrativas, pues más todavía. Y si son efectistas porque necesiten una tormenta con la cual los actores peleen, o yo qué sé, o más fantástico, pues... pues... pues también. Y en el caso de la danza pues ya te digo, mucho más. Pues dice: “Oye, vamos a grabar una coreografía que son sombras y otra que son... y vamos...” Entonces, bueno, eso está... es muy claro lo que hay que hacer, ¿no? Eh... no sé si te he contestado a la...

M: Sí, sí, sí. Perfectamente. Perfectamente.

E: ¿Sí?

M: ¿Qué... qué motivos...? Según tu opinión, ¿eh? ¿Qué motivos crees que llevan a un director a decidir en un momento dado utilizar determinado momento de la obra personajes en escena, y en otros momentos o simultáneamente personajes proyectados? Lo hablábamos al principio [cuando contabas de la interacción del personaje, ¿no?

E: [Sí. Sí. A ver, eh... Puede ser por dos motivos. Uno, porque el director sea también un apasionado de la imagen y le guste ese lenguaje. Y otro por resolver un problema. Y resolver un problema es que si aparece yo qué sé, estás haciendo el Tenorio, y aparece en comendador, a ver cómo coño... O aparece un comendador que salga de una trampilla vestido de blanco, con la hostia, o puedes bajar una gasa negra y hacer una proyección como se hacía antiguamente. Una especie de aura y... y esto lógicamente no tienes que poner un actor, no tienes que poner una trampilla, no tienes que tener... Entonces, ya digo, puedes buscar un poco ese lenguaje porque te apetezca, mezclar los dos lenguajes, de... un poco más cinematográfico teatral, o puede ser para resolver un problema de hacerlo de una forma más sencilla algo que es súper complejo. Te he puesto lo del Tenorio. Me ha venido ahora a la cabeza, pero puede ser, yo qué sé...

M: Las brujas de “Macbeth”.

E: Las brujas de “Macbeth”. Que todo esto son recursos que dices: “¿Y esto cómo lo hacemos?” Pues coño, con video. Eh... “¿cómo hacemos con esa herramienta para que sea sugerente?” “Pues vamos a poner una pantalla de retro, vamos a crear un 3D” “Vamos a hacer...” Ahí está el “Izalache” (*no se entiende bien ese término* 27:45) Normalmente si es una producción de ópera, tú vas a un teatro y... y tienen estos elementos para poder recrear una cosa ahí sugerente desde el punto de vista de la imagen. Y sin embargo a lo mejor no tienen para hacer una trapa que suba y que baje con motores y que les cueste... 30 mil euros, ¿sabes?

Entonces, bueno, yo creo que existen las dos... las dos vertientes. Uno por que te apetezca, porque te... hay algunos directores que ya digo, les gusta mezclar la imagen. Otros un poco snob y les gusta... "Oye, esto. Ahora pon video" "¿Y qué coño vamos a hacer video si a lo mejor no... no es necesario?". Entonces, se da un poco de todo. Es que hay de todo. Afortunadamente yo digo que se dan más los casos de resolver problemas que serían desde el punto de vista de la producción muy complicados de resolver y que con video lo haces con una gasita y un no sé qué y puede quedar genial. Y otros pues... pues... pues eso.

M: ¿Qué... qué tipo de relaciones...? (más sobre el personaje) ¿qué tipo de relaciones dentro de lo que tú has visto o has trabajado con ellos directamente, qué tipo de relaciones se pueden dar o se dan entre el personaje escénico y ese personaje eh... proyectado? ¿Qué sensaciones tiene el espectador al verlo? Hecha la pregunta de otra manera.

E: Eh... Yo creo que los espectadores también pasa un poco lo que comentaba antes. Que hay gente que recibe muy bien el tema de la imagen en el teatro y hay gente que le... que le molesta un poco. A ver, siempre vuelvo a lo mismo. Depende de lo que estés contando. Si lo que estás contando está justificado, por ejemplo, no sé si viste "Viaje a ninguna parte". ¿Lo viste? ¿El montaje teatral?

M: Sí.

E: Vale, Entonces, ahí había una cosa que fue un poco polémica porque, a mí me parecía justificadísimo porque había unos personajes en escena y esos mismos personajes aparecían en un flashback de una entrega de premios. Yo creo que esa interrelación era buenísima, ¿no? Y... y los actores la entendieron bien. Ellos mismos se rodaron, ¿no? Entonces, cuando hay ese tipo de interrelación yo creo ellos lo reciben maravillosamente bien. El hecho de que si esa esce... Claro, es lo mismo. Dice: "¿Podíamos haber hecho esa escena de flashback de verdad?" Hostia, pues... pues no porque físicamente se tenían que cambiar de vestuario, de época, de... era todo una película en blanco y negro. Era... son una posible... Porque todas estas cosas proyectadas siempre suceden más con el mundo fantasioso y con el mundo imaginario. Es raro que haya, bueno, o... Yo hice "Groming" en La Abadía, que era sobre el acoso en las redes, y había mucha cosa de imagen pero era porque el personaje lo pedía porque estaban en [chat.

M: [En chat. Interactuando en video-chat, ¿no?

E: Claro, Entonces,... Claro, todo esto son cosas argumentales. Entonces, ahí lo tienes que aceptar porque sí, porque es así, porque estás contando esto. Cuando tú, no sé en qué medida, bueno, no sé si te imaginas que tienes un encuentro con un... con tu madre que falleció hace 20 años, pues bueno esto se admite, ¿no? Eh... cuando son, ¿sabes? yo creo que tiene un lenguaje y unas situaciones en las que eso encaja perfectamente. Otras que es más dudoso y que... Ahora mismo no sé ponerte ejemplos de decir... Estamos contando una época... en una época actual y hay... O sea, que yo esté aquí real y que tú estés proyectado en una pantalla y estemos charlando sobre esto.

M: Hmhm. Sin que fue... sin que sea una videoconferencia dices.

E: Claro.

M: Como que cuestiona la verosimilitud, ¿no?

E: Claro, claro. Efectivamente. Yo creo que... que el mundo de la imagen está más asociado más a la fantasía, a la irrealdad, a los flashback, a cosas que... el hecho de que tú puedas... Bueno, pero podía ser perfectamente eh... antes de que

existía todo esto de la videoescena, bueno, yo hice el “Cascanueces” y era una... ahí sí que había interacción por completo. Porque era una película animada de la cual los personajes salían. Entonces, ahí por ejemplo había una interacción continua, porque la película empezaba y acababa. La pantalla era esta de lamas y los bailarines salían y entraban.

M: Salían de la pantalla.

E: Entonces, entraban y salían de la pantalla. Bailando “tatatata...”. Y a lo mejor había personajes proyectados y personajes... claro, el “Cascanueces” es fantasía pura. Las golosines, las escenas del cascanueces, la danza árabe, la danza... O sea, es fantasía pura. Y eso resultó genial. Y eso sí que era un video hecho adrede de animación con personajes ficticios y ellos mismos entraban y salían de la pantalla. Bueno, esto es un invento que funciona muy bien. Yo no sé, creo que esto lo hizo también Tricycle hace ya muchos años.

M: Y no hace mucho... no sé, yo no la llegué a ver, pero... pero la ópera sobre Disney también había... no sé si tú la llegaste a ver. No hace mucho.

E: ¡Ah! No, la de... La... sí, sí. La vi. Buenísima.

M: ¿No? Esto... [Yo no la llegué a ver.

E: [Buenísima. Buenísima.

M: Me quedé con muchas ganas.

E: Bueno, eso es uno de los... Álvaro dice que es el mejor videoescenista que hay ahora mismo. De hecho vamos a hacer unas jornadas y les queremos tener.

M: Yo voy, yo voy.

E: Bueno, vamos a hacer... las jornadas del año pasado se repiten, pero no sé si sabes que es el año de la luz declarado por la UNESCO este año.

M: Sí, sí.

E: Y Entonces, las vamos a dedicar todo a iluminación y videoescena.

M: Qué bueno.

E: Cuatro días. Y queremos traer a este tío.

M: Ah. Genial, genial.

E: Este tío es buenísimo. Buenísimo. Sí, sí. Lo de Disney era así. Había muchas cosas interrelacionadas y... Sí, sí. Mucho, mucho, mucho.

M: Bien. Has hablado antes de... de flashback. Según tu opinión, ¿cómo afecta la proyección audiovisual al orden temporal del drama? ¿A la temporalidad del drama? Has hablado antes de flashback...

E: Sí. Eh... A ver, Mmm. Sin ánimo de repetirme, yo creo que lo mismo. Depende de lo que plantees. Yo creo que el audiovisual está más asociado a lo atemporal, a lo... que a la realidad. Hablo de un audiovisual que sea más argumental, más... no decorativo. Eh... Sí que creo que hay una sensación de que te lleva a otro lado. No sé si palante o patrás. El flashback puede ser para el futuro, ¿no?

M: Flash-forward sería, ¿no?

E: Flashforward (*Risas*)

M: O anticipación, [regresión que sería en castellano (*Risas*)

E: [Eso es, eso es, eso es. O palante o patrás. Pero sí es verdad que te lleva a otro lado. Eso no quiere decir que puedas hacer una escena en presente y actual. Pero siempre yo creo que está más asociado a cosas que han pasado, a cosas que no pertenecen al momento actual.

M: Al... al cambio del orden de...

E: Exactamente

M: [En el que se presentan los acontecimientos.

E: [A desordenar un poco lo que estás viendo. Eso sí me parece. Sí, sí.

M: Y... respecto al espacio, ¿qué factores...? Aunque lo hemos mencionado tangencialmente antes, ¿no? Pero por recapitular. ¿Qué factores se tienen en cuenta a la hora de situar una pantalla en el escenario? Un soporte de proyección en el escenario.

E: Bueno, primero que no... que.... Que no sea demasiado evidente. Que no esté anunciando que vamos a proyectar una película. Claro, tú pones una pantalla y dices “bueno”. Pero bueno, podría ser un plató de televisión y estar justificado que haya pantallas por todos lados si la escenografía es esa. Pero si no, si tú quieres que sea un elemento sorpresivo y que no sea protagonista y que no estés anunciando todo el rato que va a haber video, pues tienes que buscar lugares estratégicos que no estén a primera vista del público y que te permitan ser un poco sorpresivo en eso. Eh... cuando es una pantalla de fondo que no es... que es más ilustrativa, más... pues buscas un lugar al fondo y hacer una retro y que eso pues pueda ser un fondo luminoso de colorines o que pueda ser una imagen de nubes, o que pueda ser lo que fuere, ¿no? Ahora, por ejemplo, estaban haciendo “Hansel y Gretel”, que fui el otro día a ver un ensayo, en una pantalla de video que no sabes si es video o es pintado porque es maravilloso. Se ve que es video porque hay unas nubes animadas, pero es tan potente. Y eso pasa desapercibido por completo. Quiero decir, es una herramienta que está en la búsqueda de un fin pero que es un fin decorativo. Y que a mí me gusta mucho cuando alguien sale del espectáculo y pregunta: “¿Y esto cómo estaba hecho?” A mí me encanta.

M: Claro.

E: Y eso con el... Y eso es una de las virtudes de la videoescena. Creo que es una herramienta que puede ser sorpresiva y que si le utilizas... se puede utilizar de mil maneras diferentes, y que si la utilizas de forma correcta, cuando no estás obligado a proyectar sobre una pantalla, creo que es una herramienta que todavía no está... Claro, con abaratar el video mapping está... pero eso ya es hacer movidas al aire libre sobre un edificio y eso es un poco de trampilla, ¿no? A mí me gusta más lo artesano del teatro. Y cuando logras que eso esté... que sea sorpresivo, es maravilloso.

M: ¿Por qué dices de trampilla el... lo del video mapping?

E: Bueno, no, es tecnología pura. No, no es trampilla. Me refiero, a ver, que se ve demasiado el artilugio. A mí no me gusta que se vea el artilugio. No me gusta [demasiado que...]

M: [Que se vea que esto está sincronizado para tal...

E: Claro. Bueno, no, no es trampilla. No, no. Es genial, quiero decir, a mí me encanta el video mapping. Pero bueno, es más espectáculo. Si tú pones video mapping en el escenario te... es tan importante que yo creo que la función se va. A no ser que sea dios bendito quien esté actuando ahí. Pero si tú haces otra cosa de video mapping... bueno, otra cosa puede ser conformar una iglesia que se destruye que no sé qué. Podría ser. Pero cuando tú eso lo haces animado... Claro, ahí lo de la videoescena tiene un componente de animación que es peligroso a veces. Y que yo ahí sí que me he encontrado con... bueno, nos hemos encontrado. Álvaro en muchas ocasiones le han dicho: “Oye, despista”. Entonces, claro, en videoescena una imagen estética es como una diapositiva. Imagen en movimiento

tienes que ser un mago (*no se entiende*) para que no llame la atención de lo que está pasando. Entonces, ahí hay que... eso es un punto de inflexión importante para reflexionar.

M: Y que se convierta de algún modo en la estrella del espectáculo, ¿no? el audiovisual.

E: O que uno esté haciendo un monólogo súper limpio, súper nítido, y que estén pasando nubes maravillosas grises, una puesta de sol. O sea, está... o sea, los ojos se te van a ir allí, ¿no? Entonces, ahí hay que ser... ahí es dónde, claro, es una imagen en movimiento. Y, ¿Cuándo la paro? Yo creo que hay momento en donde tiene que estar parada, donde uno puede ser protagonista donde no... Otra cosa es que haya una transición de una escena a otra y vayan siete corriendo y... ¿Viste Fausto?

M: Fausto no lo vi.

E: Ah, pues había [un trabajo...

M: [Me he perdido muchas, ¿eh? (Risas)

E: ¡Joder! Pues había un trabajo de luz y de... bueno, de luz está mal que lo diga, yo me quedé contento. Pero había un trabajo de proyección buenísimo.

M: ¿Cómo era? ¿Cómo era?

E: Bueno, es que el elemento soporte era maravilloso. Luego te metes y ves alguna foto. Era un muro de once metros en diagonal, en el escenario. Eh... fraccionado. Era como el muro de Gaza a lo bestia. O sea, el patio de butacas salía seis metros al público y era como una "L", ¿no? [O sea, había una lengua.

M: [Sí, sí. Lo visualizo.

E: Y, o sea, estaba aquí el público, aquí el escenario, y aquí una "L" de...

M: Ahá, entiendo.

E: Y un muro que hacía esto.

M: ¡Ah! En diagonal.

E: En diagonal. Que se partía, se destruía y se movía. Tenía dos o tres... Y, Entonces, eso era en la última parte, que es la parte más filosófica de Fausto, con la naturaleza, con todo esto. Pues había un trabajo muy interesante. Para mí, ¿eh?

M: Qué bueno.

E: Sí, sí. Había un trabajo... también mezclando el blanco y el negro con el color, lo negativo con lo positivo. Había un trabajo... Y eso sí que era muy argumental. Claro, porque Fausto estaba en su estudio y ¿qué le pones? ¿Le pones una pizarra llena de fórmulas? Pues esto lo hacían pero eran fórmulas animadas. Formaba parte más de una... una sensación en su cabeza, un caos en su cabeza. Muy curioso. Muy curioso. Muy curioso.

M: Qué bueno. Qué interesante.

E: Sí. Hay un video por ahí incluso que lo puedes...

M: Echaré un vistazo.

E: Y vas a ver un poco... Échale un vistazo porque es un trabajo súper interesante.

M: Qué bueno. Eh... Ya por último. ¿Cómo crees que afecta al espacio dramático la introducción de esos espacios proyectado... proyectados? ¿Qué relación se produce? ¿Cómo construye ese espacio dramático la proyección?

E: Claro, mira. Pasa... yo creo lo mismo. Si eso está integrado bien puede que se acepte desde el primer momento. A mí, por ejemplo, cuando... que se hace mucho, ¿no? de repente. Que esto ha habido una tendencia al principio de la... de que se empezara a incluir la videoescena en el teatro. Había una tendencia a poner

tres paredes y la cuarta proyectada. Eso era horroroso. Entonces, dices: “Esto no es creación de espacio”. Esto es... O poner la cocina y estaba proyectado el frigor... a no ser que fuera un cómico, y estaba proyectado el video en la... la placa, el frigorífico y la tele proyectada. Y no lo hacían de... y no era una obra cómica ni una comedia.

M: Ya, ya.

E: Que eso podía tener gracia, ¿no? Que vayas y abras el frigorífico y sea proyectado y saques el este... no sé. [Me invento una cosa ahora...]

M: [Sí, sí.

E: Entonces, la convivencia de espacio físico y espacio proyectado me parece súper complicada. Y esa convivencia tiene que estar justificadísima. Y no puede ser el espacio proyectado un complemento del físico, yo creo. Esto que te hablaba del “Trovatore” es que convivían pero... todo el mundo podría decir: “Es espacio físico”. Entonces, si está perfectamente hecho, porque además es un 3D maravilloso y no haya quien identifique aquello, pero esto no suele ser así. Eso va asociado a la colocación de unas gasas, la colocación de unos fondos, a una iluminación especial. Entonces, eh... a mí es de las cosas que más me preocupan siempre. La convivencia de... de... Y entonces de cara al... bueno, al director y al... al espectador yo creo que le choca mucho estas cosas. Yo me sitúo en su... y le choca. Y a... claro, el director debe tener muy claro qué es lo que está contando ahí. Por qué hay una cosa proyectada y por qué otras no. No puede ser gratuito. No puede ser porque es que no había más dinero para construir la cuarta pared. Entonces, ¿sabes? Es un... A veces sucede, a ver, hay una convivencia ahí que a mí me resulta muy atractiva siempre que es que la cuarta pared no existe en el teatro y tú la creas, ¿no? Eso me gusta y eso lo hemos hecho muchas veces con Álvaro. Pones una gasa de embocadura, todo sucede detrás y te permite tener una cuarta pared, pero es una cuarta pared poética. Porque el público está al otro lado. Esa convivencia me parece maravillosa, ¿no? Porque tú, yo qué sé, pues no sé, ahora pongo como ejemplo... Álvaro hizo una cosa en agosto maravillosa que era de construir una casa. Salía la fachada de la casa y luego subía... Y esa fachada estaba proyectada cuando entraba el público. No recuerdo bien si era así... Sí, sí. Y Entonces, se quitaba la proyección y aparecía lo de atrás. Eso lo hicimos un poco con “La loba”, con Nuria Esther, que lo dirigió Gerardo Vera y también era una casa al uso burguesa, americana. Y la fachada como que se proyectó y luego se iba reconstruyendo. Entonces, cuando forma parte de un espacio poético, para mí funciona bien. Cuando forma parte de un espacio realista, para mí pierde interés. Pierde interés, eso es.

M: Bien, pues ya hemos terminado, Juan. Si quieres añadir alguna cosa más, [matizar alguna cosa.

E: [Nada. No, no. Que gracias por interesarte por nuestros oficios, que espero que esta tesis sea estupenda. Y que la publiques y que nos la mandes.

M: Bueno, en eso estamos

E: ¿Esto lo publicará qué? ¿La universidad o...?

M: Bueno, la tesis se publ... todas las tesis se publican.

E: Claro, claro.

M: Espera, voy a cortar esto ya.

-FIN DE LA ENTREVISTA-

10.10. Entrevista nº 10. Joan Rodon.

Transcripción realizada el día 21 de febrero de 2015.

M: Que ya tengo colocado una. Voy a colocar la otra.

E: La de Back-up.

M: Sí, por si acaso. Bueno, conectado todo. En primer lugar quería preguntarte, tú como videoescenista que has trabajado con diferentes directores, ¿qué... qué elementos comunes [eh...?

E: [¿Qué? Perdona.

M: ¿Qué elementos comunes caracterizan tu trabajo? ¿Qué es lo que [más...?

E: Es que se ha cortado un momento. Perdona. Repíteme la pregunta.

M: No te preocupes. Te preguntaba que qué elementos comunes caracterizan tu trabajo. ¿Qué sueles utilizar? ¿Qué imágenes? ¿Qué tecnología?

E: En cuanto a cosas prácticas así de tecnología, digamos, lo que solemos usar (digo solemos porque generalmente trabajamos junto con Emilio, ya te habrá comentado también), pero bueno, o trabajamos juntos o separados solemos usar lo básico: Photoshop, Premier, After Effects y Cinema 4D para generar los elementos en 3D, ¿no? Y luego el After Effects para composición, y Premier pues generalmente cuando hay rodaje montajes algo más, digamos, cinematográficos. Y el Photoshop para la imagen.

M: Bien, y qué... en cuanto a... en cuanto a la... ya a la realización, ¿qué tipo de imágenes te suelen encargar los directores o qué aportes haces tú a la hora de... [de...?

E: [Depende... depende de cada... de cada proyecto. O sea, no tengo como una línea muy definida. O sea, no vengo de bellas artes y tengo un estilo propio que primero sea artista plástico y me cambie al video pero sigo manteniendo ese plasticismo en mi video. No... no tiro por la pintura, no tiro por la escultura, no... no tengo una línea muy marcada. Entonces, dependiendo de cada espectáculo, dependiendo de la...de la línea que haya usado el escenógrafo, que es lo que nos da el concepto estético del espectáculo, dependiendo de eso tiramos por una parte más como puede ser virtual y hacer escenarios 3D, que se noten que son 3D, que no.... querer llegar al realismo. Otros espectáculos que es puro rodaje y hacemos algo más cinematográfico, con fondos también rodados que sirven como tal con un aire más hiperrealista. Depende. Incluso espectáculos que tienen más que ver con la diapositiva que con el video en sí, porque son imágenes fijas que van pasando una tras otra, que nos evocan a algo más antiguo, más bucólico. Depende, no hay una línea... no hay una línea específica.

M: Por ejemplo [en...

E: [Depende de cada...

M: ¿En un par de producciones en las que has trabajado que puedas destacar?

E: Eh... "Iolanta", que es una ópera que se estrenó en el teatro de la ópera de Metz, en Francia, y en la ópera de Nancy.

M: Ahá.

E: Es de... es una ópera de Chaikovski. Y el director se llama David Hermann, nos encargó que, con un... o sea, él se inventaba una pequeña pieza prólogo que iba antes de la obertura de la ópera, donde en 12 minutos teníamos que contar con

imágenes lo que era la ceguera. Tal cual es el concepto de la ceguera. Entonces para ello usamos eh... hicimos rodajes, usamos a todo un mundo de 3D basado mucho en el braille y en lo único que podemos tratar del braille que son el tacto. Intentar transmitir lo que es el tacto a través de imágenes, lo que es la lectura, son sensaciones, lo que es la percepción de la belleza sin tener los ojos para verla. Ese tipo de cosas. Ese fue uno realmente bonito.

M: Y sólo... [Y sólo... Y sólo iba.

E: *[(no se entiende 04:03)*

M: Sólo iba, Joan, al principio de la representación o también luego se intercalaba en... en durante...

E: No, en este caso era solo un prólogo. Era como nuestro momento de contar lo que luego vendría, porque si... en sí ya el espectáculo era una relectura bastante enrevesada de lo que era la "Iolanta" de Chaikovski. Le daban bastante una vuelta, y ponían como... como centro protagonista la ceguera de la... de Iolanta, ¿no? de la chica. Entonces había como... era un trabajo de preparación al público de lo que iban a ver posteriormente. Y luego durante la ópera teníamos un momento hacia al final que era un mapping, pero ya era algo más efectista, digamos, era un efecto grandilocuente para terminar antes del lacado final. Pero no, durante la ópera no había más. Pero yo lo destaco por el... por la... por la responsabilidad que se nos fue dada en ese momento, de abrir una ópera como es "Iolanta" de Chaikovski con lo nuestro durante 12 minutos para preparar al público y que entren con una energía distinta a la que entrarían si fueran a ver la misma ópera en otro teatro, ¿no? o otra propuesta distinta. Y... hombre, ya destacar últimamente el gran éxito que tenemos ahora aquí en Barcelona que es "Mar i Cel", que es el musical de Dagoll Dagom, de los piratas moriscos contra cristianos, y que aquí tenemos 2 horas y media de video. Es todo un... No sé si has visto el espectáculo.

M: No.

E: ¿Lo viste hace años en Madrid?

M: No, no lo llegué a ver, no.

E: ¡Ah! Bueno, todo lo que sucede... Sabes que hay un barco pirata, eh...

M: Sí, sí.

E: De nueve metros. Pues, como todo el fondo detrás como hemos convertido, yo creo que hemos llegado a... a dar la sensación de que ese barco está en alta mar, realmente. Si algo le faltaba a esa propuesta que en su año que era el 88 ya fue una maravilla a nivel técnico y de grandilocuencia, y estaba casi cerca de lo que se hacía ya en Londres. Yo creo que ahora hemos dado un gran paso al meter realmente ese barco en medio del océano.

M: ¿Y qué... y qué proyectáis? ¿Proyectáis olas?

E: Con el... Proyectamos la corte donde... donde se redacta la ley de excursión, después hacemos un tránsito muy bonito que podrás ver. Mira, precisamente hoy quiero editar el teaser, o sea, que yo creo que en un par de días podrás ver el teaser en nuestra web.

M: Vale.

E: A un tránsito muy bonito que pasa de la... del interior de la corte al... al mar Mediterráneo a través del cuadro de Felipe III de Velázquez. Ves primero a Felipe III y después de Felipe III se abre el mar, el océano, y luego aparece el barco de la escenografía. Durante... luego durante casi todo el espectáculo tenemos todos los

cielos, mares, con temporales con... con mezclas, mar calmado día, noche, mediodía, tarde, mañana, todo. Y acompañamos los giros de... de dirección que hace el barco con el cielo. El cielo gira con el barco como si fuera realmente un efecto cinematográfico de travelling a través de o fuera del barco, ¿no? Una pantalla muy grande, 17 metros por 15 de altura. Y realmente da una sensación muy chula.

M: Qué bueno.

E: Luego hay momentos... hay un momento que es un flashback, donde el protagonista le explica a su... a su amada cristiana por qué y cómo fueron expulsados de la península cuando él era un chaval, oye eso tiene un aire mucho más de ensoñación, es un sueño en recuerdo. Y ahí rodamos todo. Hicimos dos días de rodaje en un plató con croma rodando a... a 450 frames por segundo. Pues teníamos con todo el vestuario de los cristianos, soldados, moros y tal. Hicimos como un exilio. Un exilio con mucha violencia, pero todo con esa cámara lenta de mucho fuego, dándole mucho énfasis entre sueño poético, drama, tragedia, ¿no?

M: Y, ¿esto se proyectaba en presencia de personajes escénicos o...?

E: Todo el rato. Todo el rato. O sea, nunca hay solo video. En este espectáculo, a diferencia de Iolanta, siempre hay actores. Y el video en este momento, o sea, en este espectáculo sí está siempre al servicio de lo que sucede en escena, que es... lo que te quería decir es lo que creo que me define un poco. O sea, el fruto del trabajo pasa por asistir, estima a todos, a muchísimos en sayos del espectáculo. Y ahí empieza el proceso creativo. O sea, yo me leo primero el guion, y genero unas imágenes en mi cabeza pero que no se fijan hasta que no veo lo que sucede en el escenario. Que muchas veces (no se oye nada 08:52 – 08:54) pero luego el director le está dando una vuelta muy distinta, y los matices hacen cambiar completamente la percepción, ¿no? Entonces, cuando hay un primer en sayo en una sala cualquiera en una cámara negra, ahí es donde empezamos a fijar imágenes que tienen que ir acorde con lo que sucede. Y acorde quiere decir que, aunque a veces un momento de texto te pida un... te puedo decir, una bomba atómi... (*Se corta el audio* 09:18 – 09:20) sucede en el arte. Quiero decir, nunca puede suceder que el video, lo que sucede detrás, te coma el... la importancia de los actores, que al fin y al cabo son actores de teatro. O sea... (*Se corta el audio* 09:31 – 09:35)

M: ¿Qué? ¿Joan? ¿Hola?

E: Nada más que actores, con lo único que debe permanecer.

M: Ahá.

E: ¿Hola, hola?

M: Sí, sí. Yo te oigo. ¿Sí?

E: No sé si te has perdido algo ahora.

M: Sí, un poquito, pero se ha entendido perfectamente Joan, en el contexto de lo que estabas diciendo. Eh... estabas destacando la importancia de los actores porque es teatro, ¿no? en... en... en la representación. ¿Joan?

E: (*Se corta el audio* 10:06) Me pierdes, ¿no?

M: Sí, ahora. Ahora te pillo.

E: Vale. No, que el... el trabajo está en ser muy consciente de lo que hacemos es parte de algo que es mucho más grande. Quiero decir, que no... podemos tener un papel protagonista de... (*Se corta el audio* 10:25)

M: Sí, te he perdido. ¿Joan? Te he perdido.

E: ...junto con la escenografía.

M: Te... te...te...

E: ¿Me llamas?

M: Sí, sí. Yo creo que sí, ¿vale?

E: ¡Venga!

M: ¡Venga! Voy a intentarlo. A ver... Esto no es necesario constatarlo en la transcripción, aunque se puede, ¿eh? (Sonido de llamada de Skype) Ahora. Se está conectando. ¿Ahora?

E: ¿Hola?

M: Sí, Joan. Perfecto ahora.

E: Eh... no sé dónde te has quedado. Que te estaba soltando el rollo.

M: Pues, en la segunda parte no te he oído nada. (Risas)

E: Vale, vale.

M: hablábamos de los personajes y...

E: Lo que... el... vamos, el mérito, la gracia, o sea, lo que nos diferencia, supongo, conciencias de que formamos parte de algo que es más grande. Porque nosotros somos una parte que aporta, pero que por... lo que aporta sonido y aporta escenografía, aporta luces, sobre todo aportan los actores y el director, ¿no? Con lo cual, la intención nunca es comer la atención del público en todo momento, a menos de que una escena no lo requiera, sino acompañar y que todo suba y fluya a la vez, ¿no? De hecho, como... así como anécdota en el... en el espectáculo de “El Enemigo del pueblo” (*no se entiende* 12:01 – 12:03) con Miguel Blanco, a... hicimos todo un planteamiento bastante súper espectacular con mappings sobre la escenografía donde habían líquidos generados en 3D que se movían para aquí para allá, para aquí para allá. Y al final a 15 días de estrenar me lo tuve que cepillar todo y... y... proponer otra historia mucho más... a... poética porque no funcionaba. Porque la propuesta... (*Se corta el audio* 12:31 – 12:33)

M: La propuesta se lo comía todo, ¿no? Se ha vuelto a... Ah.

E: Porque... (*Se corta el audio* 12:38) Quiero decir que yo creo ahí es... el mérito está ahí. Y eso es un poco lo que nos define. Sobre todo la clave está en los ensayos.

M: Hmhm. Bien. ¿Qué... qué ventajas o inconvenientes (y/o inconvenientes) encuentras en la utilización del audiovisual de la proyección en una obra de teatro?

E: Inconvenientes técnicos a... que las salas generalmente aún no están preparadas. Ni tienen la dotación necesaria como igual que tienen 83 recortes, 200 mil pares y 40 mil PCs no... generalmente tiene un proyector de 2500 lúmenes y con eso tira. Es el que hay que alquilar. Y, pero sobre todo, no... (*Se corta el audio* 13:27 – 13:30)

M: Se ha ido de nuevo, Joan. ¿Joan?

E: En... destinado al proyector.

M: Perdona.

E: ¿Me has perdido?

M: En el “pero sobre todo”. ¿Pero sobre todo...? ¿Joan?

E: ¡Ah! Pero sobre todo que... que las plateas de los teatros no tienen un sitio destinado para un proyector. Pues eh...por una cuestión de ruido tienes que irte desde el escenario con el proyector y te limita mucho a nivel de... de succiones, de forzar la imagen. Entonces.... Eso por un lado. Y luego, yo creo que desde el

punto de vista de los teatros y video, aún es el hijo tonto, ¿sabes? Al ser el último en llegar, estaban las luces, estaba el sonido. Todo el mundo es consciente de que luces y sonido necesita tiempo para hacer sus ajustes y tal. Y cuando se han repartido todo el tiempo que hay entre sonido y luces, lo que sobra, las migajas son para el video.

M: (Risas)

E: Cuando en realidad necesitamos tanto más como sonido, porque hay veces que estás obligado a editar en platea. Editar en platea, probar cómo funciona un color, que a este no va. Igual que hacer un señor de luces, que filtra focos y ¡hostia! “Vale, pensaba ese día magenta. No, mira, baja y cámbialo a azul”. Nosotros funcionamos igual. Trabajamos in situ. Hacemos un diseño previo con unas pantallas de ordenador, que además tiene su lógica. Yo trabajo en una pantalla de ordenador que mide tres palmos, bueno, tengo dos. Pero tengo algo en una escala muy inferior. Y cuando eso lo proyectas en una pantalla de 17 metros, ves el movimiento, el ritmo, se magnifica, a veces marea, es expresivo hay que retocar. Entonces te obliga a trabajar en platea. Y necesitamos ese tiempo. Y siempre te miran desde producción como: “Joe, los de video dais por culo. Si trabajáis en casa traéis el clip, lo proyectáis y punto”. Y dices: “No, chico”. El... el de luz tampoco lo hace así. Y el de sonido también retoca sus cosas. Pues...

M: Claro.

E: Hay que tener en cuenta también. Bueno, están ahí un poco reacios pero yo creo que poco a poco nos estamos haciendo, a golpe de codo, estamos haciendo in situ.

M: Muy bien. Eh... ¿en qué medida crees que la introducción de la proyección audiovisual modifica la puesta en escena?

E: Yo creo que le da un giro de 180 grados. Estamos hablando de que... eh... o sea, el... Yo siempre tengo la sensación de que el video es caro para los que no tienen mucho dinero, pero es muy barato para lo que tienen mucho dinero. Me refiero a que antes, antiguamente el que tenía mucho dinero y hacía un musical, se gastaba una lana toledana haciendo decorados que bajaban, que entraban, garras gigantes que tenían que construir en talleres donde no cabían, en... montarlo en el mismo teatro, días de montaje, tal. Ahora se soluciona con... con de proyección sobre la misma superficie o cambiando unos paneles de sitio por otro lo que proyectas puede cambiar completamente el espacio. No sé si has visto la... la propuesta que hice para “My fair Lady”, el último... la última “My fair Lady” que hizo Stage, ah... trabajábamos haciendo una open sobre unos paneles que se movían, muy grandes, pero cambiábamos completamente el decorado solo con la proyección. Íbamos de una calle de Londres a otra al interior de la casa de Higgins, un paseo por todo Londres, nos íbamos a la hípica de Ascot. Y realmente desde platea te ibas a esos sitios. Quiero decir, que para Stage en ese caso fue muy barato, mucho. Porque la anterior propuesta que hicieron de “My Fair Lady” era un escenario nuevo para cada escena. Era una pasada.

M: O sea que a través del video, digamos que multiplicabais el espacio, ¿no? que representabais.

E: Multiplicábamos los espacios y las posibilidades son infinitas. Yo considero, aún considero que para compañías emergentes baratas aún cuesta porque el coste del proyecto sigue siendo elevado, porque necesitas un ordenador, porque necesitas que alguien te genere las imágenes. Y eso no es lo mismo,

evidentemente, que conseguir cuatro focos. Entonces, ahí hay una descompensación. Ahí hay una descompensación. Pero bueno yo creo que poco a poco también las pequeñas compañías si algo consiguen son favores y... y generalmente siempre hay alguien que tenga un proyector por ahí que le dejen o una camarita que tiene no sé quién. Pero bueno.

M: ¿Cómo...?

E: [Pero... Dime, dime.

M: Sí, sí. No, disculpa, que te he interrumpido.

E: No, no, no. No te voy a decir nada más.

M: Sí. ¿Cómo...? A tenor de lo que estás diciendo, ¿cómo valoras las puestas en escena que incluyen producción audiovisual que se han estado realizando en España? Las que hayas visto.

E: Pues, lo voy a decir antes un poco. Eh... he visto de todo. He visto desde cosas que... que acompañan y hacen crecer lo que suceden, o sea, lo... tal y como me gusta trabajar a mí. Y he visto cosas que... sin ir más lejos. Ayer fui a ver “El rey Lear” de... de Pascual, al teatro Ayura. Eh... es un trabajo estupendo, está... la Nuria Esther y ya sabes, todo un elenco de actorazos. Y hay, en el escenario está... en el suelo, luego hay dos gradas, o sea, el escenario está como al final de las dos gradas, [está así laterales

M: [Sí. Sí.

E: Y arriba, al final de las dos gradas, hay dos pantallotes de video alucinantes con una definición de puta madre, pero claro, están separados por la grada del escenario. Hay que esforzarse para ir a ver el video, hay que mirar el video. Entonces no fuerza nada. Yo quito eso y me quedo igual. Me quedo igual de satisfecho viendo lo que sucede abajo en el escenario. Y es, entonces, considero que no hay un buen encaje entre lo que quieres contar con el video y lo que pretendes acompañar en el escenario, ¿sabes? Sino que... Bueno, aquí vamos a poner un cielo alucinante” Y dices: “Bueno, pero ¿para qué? ¿Para qué? Si no se refleja. Si no acompaña. No está detrás de los actores. Si ellos no se ven envueltos en esa atmósfera. ¿Sabes? Entonces he visto de todo. Este... Mira, este espectáculo lo hizo Fran León, no sé si conoces su trabajo.

M: Fran... con La Fura ha trabajado, ¿no? ¿O no?

E: Él trabajó mucho con La Fura y en cambio ha hecho unas óperas alucinantes con Alex Ullé y con Carlos Países, son los directores de la Fura en ópera. Han hecho cosas realmente acojonantes. Pero, ¿sabes? Es depende de cómo llegas a un proyecto y luego... el feedback que puedas tener con el director, el tiempo que hayas podido tener para ir a ensayos, si estás parado en cómo haces la escenografía y ver si lo que tú vas a aportar va a sumar o va a restar tu capacidad de atención, que es lo que me pasaba a mí un poco. También tenía curiosidad por ver qué sucedía en las imágenes y me estaba perdiendo lo que le decían al rey Lear.

M: Ya.

E: Entonces son... Es inconcebible, ¿no?

M: Ya. Claro. Oye, ¿en qué fase del trabajo, en tu experiencia, se decide incorporar la proyección audiovisual? ¿En el trabajo que estás hablando con el director, cuándo? ¿Desde el principio, a...?

E: Am... Generalmente desde el principio. Luego hay algún director que sí que me ha llamado porque en un no me estaba... se le olvidó que podría suceder algo

porque tiene un... Normalmente es porque con los medios que tiene en escenario no... no llega a contar todo lo que quiere o porque en ese momento su actriz principal se tiene que ir a cambiar de vestuario y no llega a tiempo. Entonces necesita un momento de tránsito. Y lo que sí que sucede es que te llamen para hacer ese clip, que es una pequeña escena, y que empiezas en conversaciones, pero os ponéis cachondos los dos y acabas en un espectáculo con video donde tienes ya en mente una idea. Entonces eso es una puñalada tramera a producción, porque claro, no contaba con tu partida y la tiene que sacar de algún lado.

M: Claro.

E: Pero generalmente tengo que decir que los directores con los que trabajo ya tienen el video desde su guion, ¿sabes? Desde que empiezan

M: ¿Y qué es lo que... qué es lo que te plantean o qué es lo que te suelen plantear?

E: Hay de todo. Am... por ejemplo... mmm... En el caso de “Mar i Cel” tenía que ser un... una envoltura de localización, aparte de las escenas más... esto de los sueños y la más elevativas. Tenía que ser envoltorio de localización. En “My Fair Lady” también era localización, o sea, poner el escenario en Londres, pero luego por ejemplo Miguel del Arco nunca pide algo concreto a nivel de localización o realista. Quiere evocaciones que sean como la proyección de lo que le sucede al protagonista, lo que le puede estar pasando por la cabeza que se proyecte en una pantalla para que todo el público lo pueda ver. Pasa por la felicidad, por la pesadilla, por la obsesión, por la abstracción, mmm... Depende de cada escena y de cada momento. También el hecho de que podamos tocar tanto, lo que te decía, la imagen fija, la imagen rodada, el tratamiento de imagen rodada, o el 3D puro y duro. Nos permite movernos en todos los campos. Es decir, que si tiene que ser una pesadilla, lo será. Y si tiene que ser algo... una localización, una habitación también puede ser, ¿no?

M: Muy bien. ¿Cómo... cómo afecta la proyección audiovisual al equipo de trabajo? Por ejemplo, ¿cómo afecta a los actores?

E: Am... Yo creo que cada vez mejor. Yo creo que cada vez lo llevan mejor. Eh... yo cuando empecé... yo empecé en La Fura. Estuve ocho años en La Fura. Tal como acabé de estudiar me llamaron de La Fura para trabajar con ellos y estuve allí mucho tiempo antes desde aquí. Nunca viví nada extraño entre los actores y yo, porque yo creo que, claro, llevaban tanto tiempo ya ellos experimentando con el video que los actores que entraban allí ya lo tenían por la mano. Mi sorpresa fue cuando salí de La Fura en 2008 y fue un espectáculo en el Nacional. Se llamaba “La nit mas freda” y que me recordó a una primera lectura con todos los actores, era un texto que recogía textos de la transición. Y cuando dijeron: “Joan Rodón que va a hacer el... el trabajo de video”. Todos hicieron como: “¿con el video?”.

M: (Risas)

E: Había... había un miedo de... “van a poner una pantalla y, ¿van a mirarme a mí o van a mirar la pantalla?”.

M: Hmhm. Ah, ya. Sí.

E: Ah ya. Sabes que vas a desaparecer y me voy a ver envuelto en efectos visuales y se me va a perder de vista. Pero yo creo que, hombre, yo creo que ese es un paso que ya se ha dado y los actores ya son muy... muy conscientes. Y todo lo contrario. O sea, en más de una ocasión los actores son los primeros que bajan a

platea, se acercan a tu ordenador y te dicen: “Tío... qué chungo. ¿Cómo sube esto con nosotros? Es la hostia”. Y tal. Pero yo creo que se van acostumbrando. Su ego... su ego se va acostumbrando.

M: (Risas) Luego, ¿cómo afecta el audiovisual al trabajo del escenógrafo?

E: Bueno, el escenógrafo tiene que tener muy claro, y yo creo que debería ser el primero en... en tener claro y poner las facilidades o incluso proponer que haya video. O sea, en más de una ocasión he estado en un proyecto donde hay video porque ha sido el mismo escenógrafo el que ha dicho que debía haber video. Él no llegaba con la escenografía a... a enseñar o a transmitir todo lo que el texto podía hacer, ¿no? Entonces, eh... muchas veces, de hecho, hasta es el propio escenógrafo el que me llama porque quiere convencer al director de que vayamos juntos a verle y que le propongamos que con su escenografía y mi video podemos hacer algo muy potente. Entonces, en ese... en ese aspecto los directores muy, muy abiertos y encantados. Y por otro lado, hay escenógrafos mucho más clásicos que... que no les gusta que les manches la escenografía, su escenografía con video. He trabajado aquí con... con el (*No se entiende* 25:35) en el Teatro Nacional con un escenógrafo maravilloso que es Jean Pierre Vergez, es francés. Un hombre muy mayor que lo hace todo a mano, no ha abierto un Autocat en su vida. Hace unos planos en Din A1 y no se equivoca por más de dos milímetros. Es una barbaridad. Artista como la copa de un pino. Y hizo una Alaska de tierra, de suelo, alucinante, que iba desde el suelo del Teatro Nacional hasta la primera fila de platea. Era... Y súper inclinada. Era una pantalla brutal. Después pusimos un proyector digital donde hacíamos montón de imágenes evocativas con caballos de fuego y tal. Pues el tío estaba... Me odiaba. Me odiaba a muerte.

M: (Risas)

E: Porque yo le estaba manchando su escenografía que había estado... Y lo puedo entender. Porque era un tío que se había levantado una mañana y con un lapicero había levantado todo aquello y tal. Y yo con un ordenador hice cosas encima suyo, ¿no? Por eso había... Luego en sí el espectáculo yo creo que casaba bien, pero lo hicimos todo con un rodaje porque sabía que si ahí metía alguna imagen general en 3D, los dos antes no tenían nada que ver el uno con el otro. Entonces, había un tío que salía del puro arte, y yo lo hubiera metido ahí imágenes generadas con partículas y tal, y nos hubiéramos dado de hostias. Lo que me propuse fue probarlo todo para que tuviera ese aspecto artístico de...de... ¿cómo se llama? De artesano un poco, ¿no? No alejarnos mucho de la artesanía.

M: ¿Cómo afecta la proyección audiovisual al iluminador?

E: Al iluminador le jode más. Le jode más porque es evidente que él tiene que iluminar. Pero también es evidente que lo que no le da al actor le acaba dando a la pantalla en la mayoría de los casos. Y... y cualquier foco, por pequeño que sea, sigue siendo mucho más potente de lo que es un proyector, ¿no? Entonces, yo creo que los... los iluminadores, los que han querido y han tenido ganas porque ven que el video no es una cosa de futuro sino que es una cosa de presente, se han tenido que reciclar. Y han tenido que... que, aparte de tener en cuenta cuál es el diseño de escenografía, cuál es la posición de los actores, también deben tener en cuenta la posición de los proyectores y el diseño de video que se... que se va a llevar a cabo. Porque eso modifica al 100% la posición de sus proyectores también. ¿Sabes? O sea, eh... luego que trabaje en un espectáculo donde haré video, todo el puente frontal de luces lo puedes usar cuando los actores van muy a

boca, pero si se van muy a foro no lo puedes usar porque me vas a machar entero y se va la magia. Entonces tienes que... tienen que aprender a trabajar otra vez desde el genital, mucha calle, encontrar los agujeros que le deje la escenografía para pasar y ver de filón, pegarle la cara. Pero han tenido que aprender, tienen que aprender. Y hemos tenido muchos problemas en algunas ocasiones y otras grandes sorpresas de... de en unos ensayos ver cómo va la luz y decir: “Mierda, mierda. No vamos a ver nada. No vamos a ver nada”. Y a medida que va avanzando el diseño de iluminación, ves cómo todo se va compensando. La pantalla sube, el actor sigue estando iluminado, ¿no? porque el... el tipo va cambiando. Se va modulando al... al diseño, ¿no? de video. Es... es un... eso... son conversaciones paralelas que existen fuera de los ensayos con el iluminador es decir: “Oye tío, no me puedes poner un foco ahí”. “¿Pero cómo que no?” “Si es... tiene un monólogo” Es decir, ya, tiene un monólogo, pero yo tengo una proyección detrás donde sucede lo que él está explicando, ¿sabes? Es un trabajo... es un trabajo extra que nos ha tocado en eso.

M: Hmhm. Eh... que... respecto a los personajes que estabas hablando también de... de los actores, ¿no? y de su iluminación, y de... de determinados momentos de un monólogo, de un actor, ¿qué... qué motivos crees que llevan al director de tomar la decisión de mostrar a un personaje o a más personajes en el escenario, y a otros personajes en la pantalla proyectados?

E: Mmm... Generalmente no... no sucede. O sea, realmente eso no me ha sucedido, el tener que montar escenas que deberían estar mon... sucediendo en el escenario y que se te monten en... en pantalla. No suele suceder. O sea, lo que eh.... Yo creo que (al menos con los directores que trabajo), siempre que he podido montar algo en el escenario con actores lo he montado con actores porque al fin y al cabo eso es el teatro, ¿no? Y si está una escena que debería suceder en el escenario pero se hace en video, es, o bien en los casos que hemos tenido, porque es una acción paralela que sucede en el mismo tiempo y momento pero en una localización distinta y el foco debe seguir estando en la de aquí (la que sucede en escena) y tenemos como fondo la reacción al otro lado, o lo que sucede por el feedback en dos... en dos lugares distintos del mundo. Pero es que incluso a veces se ha montado así en el escenario. O sea, se parte el escenario en dos, y aquí estamos en Londres y aquí estamos en Madrid, ¿no? Y yo....yo generalmente no me he encontrado en esa situación. Yo, eh... la mayoría de veces es más localización, algo más cerebral, abstracción, pensamientos, ah... locuras, sueños, transiciones, texturas, muchísimas veces texturas de acompañamiento que están ahí atrás cuando hay como un chorreo de... de humedad, por ejemplo, si pones aguas... bueno, lo que puedas poner, ¿no? Pero no, no. Hacer escenas cinematográficas para meter al centro de otra escena que también tiene... y que están conectadas, eso sucede poco.

M: Hmhm. Y cuando [ahí... Cuando en un momento dado hay un personaje en escena, un personaje teatral, que se... que interactúa con un personaje proyectado, por ejemplo, las brujas en Macbeth, el fantasma del padre de Hamlet, ¿no? Que hemos visto en algunas ocasiones, ¿no? ¿Cómo crees que son esas... esas relaciones? ¿Qué sensación tiene el espectador?

E: A mí, generalmente, no me acaba de funcionar. Pero no me acaba de funcionar por la escala. O sea, he visto muchos espectáculos donde se pretende que la escala

del video, quiero decir, el tamaño de la persona proyectada sea el mismo que el de la persona que tenemos en video en directo. Y no cuela. O sea, a mí no me la cu... no me funciona. Entonces, siempre prefiero que la escala del video sea mayor, o que sea una parte, o que sea tan solo la cara, o... o... Bueno, que sean escalas distintas porque el lenguaje es distinto. O sea, es que, no puedes intentar que dos lenguajes separados eh... al ojo del espectador sean dos personajes iguales. Eso solo funciona luego por cámara. O sea, cuando tú eso lo grabas y lo reproduces en tu ordenador dices: “¡Coño! Sí, el efecto funciona muy bien”. Pero es que ahí ya todo es 2D. Ahí ya todo es plano. Ahí la trampa ya está. Pero a mí en directo no me ha funcionado... no me funciona nunca.

M: Hmhm. ¿Qué factores se tienen en cuenta a la hora de situar una pantalla o un soporte de proyección en el escenario?

E: Ahm... Hombre, se tiene en cuenta que las imágenes que vayan a ser proyectadas en ellas queden implicadas dentro de la escena. Que no suceda lo que te decía, por ejemplo lo del Rey Lear, ¿no? que... que tengas que tirar la pantalla a propósito. Y luego yo creo que se tiene en cuenta, con nosotros al menos, eh... no te ayuda ahí un pantallote, ¿no? que en momentos de lacado, donde más intimidad, que te obligue a quitar el video, te mantenga ahí la sábana. Una sábana vacía que... que no se puede rellenar con nada. Con lo cual, generalmente, intentamos que nuestras pantallas sean... estén tratadas, vestidas, pintadas, casi enmascaradas dentro de la escenografía, y que... y que brote de ella. Y que si se apaga el video, porque una escena no requiera video, no suceda nada, no pase nada porque no molesta, porque está ahí, ¿no? O sea, hay... hay una conjunción, un machihembrado (debería haber), entre la escenografía y el video. Y eso implica la posición de la pantalla, ¿no?

M: Y...

E: Nunca tener una pantalla en modo cine, porque es que realmente... Además el modo cine es para el cine. O sea, olvídate. Lo de la pantalla rectangular deberíamos empezar ya a luchar contra ella.

M: Hmhm. Que... ¿Cómo... cómo afecta eh... los espacios proyectados? Antes hablabas de “Mar i Cel” en... con Londres, con tal, con cual... ¿Cómo afectan esos espacios proyectados a la construcción o al espacio dramático?

E: ¿Cómo afectan? Hombre... Ahm... Yo creo que esos espacios afectan... Esos... ¿Ves? Sí que creo que afectan mucho a los actores y evitan mucho al director. Pero a nivel visual pues yo creo que debe compensar. Porque, claro, en un espacio proyectado donde tú puedas ahí proyectar “Picadilly Circus” y tienes todos los detalles, y pasa gente, y suceden cosas, y las pantallas se mueven, las pantallas de Picadilly y tal. Parece que estés ahí. Ahora bien, el actor no puede hacer nada. No se puede subir a la fuente, no puede andar por ella, no puede hacer nada. Se debe mantener ahí delante de la pantalla como un... como un monigote, ¿no? Pero bueno, yo creo que se vuelcan al final. Hay de todo, ¿eh? Pero generalmente suele compensar. Suele compensar. Hombre, debe afectar... yo creo que debe frustrar al director no poder usar más esos espacios, pero es que si no es así no los puede usar de ninguna manera, porque tampoco van a hacer un Picadilly de escenografía, o sea...

M: Claro. Y según tu opinión, ¿cómo afecta a...? De hecho ya lo has comentado en parte de la conversación, en una parte anterior. ¿Cómo afecta, en tu opinión, la proyección audiovisual al orden temporal del drama? Es

decir, al tiempo dramático en el teatro. Al... qué... qué sé yo, con la aparición de flashback, flashforward, incluso imágenes subjetivas, ¿no?

E: Ah, yo creo que de ahí ha sido una de las grandes aportaciones del video. Porque permite tanto hacer la función de cortinilla. Puede durar de 20 años más tarde, como demostrar lo que pasa 20 años más tarde sin tener que envejecer al actor, ah... que se cambie rápido de vestuario, que se vaya cagando leches al vestu... cambio rápido para volver con los harapos, ah... Yo creo que ahí toda la magia cinematográfica puede apoyar a la dramaturgia teatral, ¿no? Incluso en la propuesta de “Mar i Cel” es muy mágico porque te permite... como nadie se tiene que ir a cambiar. O sea, sucede siempre... es la misma escena, él cuenta su historia y todos somos de alrededor y no necesita que entre mogollón de gente ahí cambiada como si fuera 20 años antes, permite que todo el mundo se mantenga como está en las imágenes, broten a su alrededor como realmente un flashback. Como un recuerdo, ¿no? Estoy aquí y recuerdo esto. No me tengo que ir a cambiar para hacer el papel de lo que era hace 20 años, ¿no? Entonces yo creo que para el actor también le genera una manera distinta de ver la escena. O sea, no se tiene que poner en el papel de lo que era hace 20 años, sino en el papel de lo que recuerda ahora de cómo fue 20 años antes, ¿no? Y yo creo que todas las elipses temporales han sido una gran aportación del video que antes realmente eran jodidas. Se tenían que hacer con un hueco en el texto que ponía tantos años antes o tantos años después.

M: Claro. Y además, tal como me cuentas en “Mar i Cel” en simultaneidad, ¿no? Es decir, tenemos al actor en el escenario y luego una proyección de sus recuerdos y que... un poco es que... confrontarse con su pasado o con lo que era él antes, ¿no?

E: Exactamente. Es esa escena en particular, además tenemos la... la pantalla grande detrás que es un ciclorama entero donde... que no se ven... lo bonito es que no se ven los límites. Al final de la pantalla queda escondido detrás de hombros y por encima de boca. Con lo cual todo lo que ves en todo el escenario tiene... es pantalla, o sea que no se ven los marcos. Y en esa escena en particular baja un tul en... en boca, en proscenio, y proyectamos... son imágenes complementarias. O sea, no... no se proyecta lo mismo detrás y adelante, sino que, por ejemplo, detrás proyectamos el fuego y delante el humo. Con lo cual el actor queda metido en una caja de recuerdos, de imágenes evocadoras y completamente rodeado, ¿no? De pesadilla completa, ¿sabes? No aquello... No tienes solo aquí en un lado o detrás. Sino que toda la escena está envuelta de la... de ese flashback o de esa pesadilla, ¿no? Esos son... esos efectos que son escenográficos muchas veces son propuestos por video. O sea, en esta escena en particular, el otro día hablando con la escenógrafa, Montse Amenós, dice necesita... aquí deberíamos bajar un tul, deberíamos hacer una pesadilla completa. O sea, que sean cosas delante, detrás... Y que haya una conversación entre las pantallas también. Que era lo... lo más bonito era hacer el diseño de lo que sucedía delante, lo que sucedía detrás para que, una vez proyectado a la vez, hubiera una complementación perfecta entre las dos, ¿no? Es algo... la verdad que tengo que decir que es un trabajo muy bonito en esa escena.

M: Hmh. Joan, antes me hablabas un... algo de tu formación, me decías “cuando terminé de estudiar empecé a trabajar en La Fura”. ¿Qué formación tienes, Joan?

E: Yo hice un módulo de Grado Superior de Realización Audiovisual. Luego hice un año de especialización de edición en Avid y en edición no lineal, y de ahí me fui a La Fura. Ni carrera (*Risas*) ni formación académica ni nada. De hecho empecé en La Fura haciendo trabajos de... técnicos. Yo me iba de gira llevando toda la parte de video. Cuando antes llevar el video consistía en llevar ocho monitores, dos mesas de mezclas, DVDs, discos duros rígidos, cablearlo todo y tal. Ahora no. Ah... Y luego, poco a poco con ellos me fueron dando la confianza y ahí es... es un agradecimiento eterno que tendré con los chicos de La Fura, que me dieron la oportunidad que un chaval de 24 años esté con el diseño artístico del micro espectáculo o del macro espectáculo o de un evento o tal, ¿no?

M: Sí porque La Fura además utiliza el video desde hace... desde los años 80, como quien dice, ¿no?

E: No sé. Sí. Ellos fueron... Yo, vaya, no lo he estudiado nunca pero estoy casi convencido de que fueron unos de los grandes pioneros a nivel mundial. O sea, ahí están Lagache y... y esta gente también. Pero cuando antes no existían los Youtubes para verlo todo de lo que sucede en otro punto del planeta, alguien aquí tuvo la idea y yo creo que debió ser Carlus Padrissa (*Risas*) que además lo conozco muy bien y seguro que fue él el que decidió en Noun poner las primeras... el primer video world. Hicieron un ojo de monitores. Era un ojo de cuatro metros, creo, hecho de monitores como un collage, en el que se proyectaban cosas. Pasaban imágenes de lo que veía ese ojo de dios, ¿no? Y luego ya en las posteriores pues no te lo voy a contar, no hacen un espectáculo donde no haya video.

M: Cierto. Joan, ¿quieres...? Ya prácticamente hemos terminado la entrevista. Pero me gustaría... me gustaría que comentases lo que, si se te queda algo en el tintero, ¿qué te gustaría comentar? ¿Qué te gustaría decir? Respecto a este asunto que nos... que estamos tratando.

E: No... Hombre, lo que... no decir, o sea, el... es un momento muy... muy bonito ahora de... para los videoastas. Porque... ¡hostia! El acceso al video actualmente es la hostia. O sea, tú puedes hacer video con esto y luego lo editas y lo proyectas y queda una definición de puta madre y ves chavales de 16 años que te cogen el Premier y tienen un... un olfato audiovisual, cinematográfico. Sabes lo que es el ritmo visual sin tener ni un puto estudio ni haber abierto nunca un video de realización ni haber hablado con nadie. O sea, hay como una conciencia visual cinematográfica que viene implícita ya, y lo veo ya en mi hijo que tiene un año y medio, y ya ves cómo toca el Ipad y que ya toca... sabe dónde ir y cómo desbloquear la pantalla y esas cosas. Y dices: “¡Hostia!” Toda esta gente con un poco de formación van a ser artistas todos. O sea, es... hay ya un gran acceso ahora, actualmente, a este arte. Lo único que los separa es el coste de los materiales técnicos que luego pueda suponer meterte en un proyecto, ¿no? Pero editar en casa, con lo que has regalado un Iphone, lo que vas encontrando por ahí, actualmente es facilísimo. Parecía que hace ni 10 años, 5 años era algo completamente elitista, ¿no? alquilar una cámara, tener que alquilar los... el ordenador con su Premier, o su Avid, o su After Effects para... para poder editar. Y es que actualmente es que casi te compras el ordenador y te viene con el Imovie.

M: (*Risas*)

E: Es una mierda, pero algo tienes que hacer. Es que está.

M: Sí, hay una cosa que... [Hay una cosa que...

E: [Hay un punto también de temor, ¿eh? que dices: “¡Hostia! Me van a echar”

M: (Risas)

E: En cinco años me echan. (Risas)

M: Hay una cosa que decía Coppola en el 79, en una entrega de los Oscar, me parece que era, bueno, en Apocalipsis Now, es igual, que decía que llegaría el día en que una niña con la cámara... él decía todavía con la cámara doméstica de su padre, se convertiría en una especie de Mozart del cine, ¿no? Es un poco la profecía de Coppola a tener de lo que dices, ¿no?

E: Sí, sí. Tal cual. Tal cual. Es que yo creo que nadie hace 15 años hubiera vaticinado esto. La reproducción telefónica a nivel de cámaras, la revolución del software a nivel de la edición no lineal, hasta dónde se puede llegar actualmente con programas relativamente económicos. Hay que decir que el software hoy en día, claro, nosotros estamos pagando el alquiler de toda la suit de Adobe, por ejemplo, son 50 pavos al mes. Y lo tienes todo, todo. Entonces... Hay un acceso... Bueno, aunque todo está pirata. Quiero decir, que en los cabales de 20 años no pagan un duro, es evidente. Que el que... si se ponen, y además es atractivo ponerse. Es decir, que no es algo farragoso para ellos de: “Joder, ahora me tengo que meter aquí a editar video”. No. Es la hostia meterte a editar video. Mola mogollón. Si tienes la energía y las ganas pueden salir tremendas figuras. Tremendas figuras pero para todo. Cine, ah... para proyectar videoclips, videoescena. Lo que sea.

M: Oye, desde el 2000 y pico que empezaste con La Fura hasta ahora, ¿has notado cierto cambio? ¿Hay cambio en cuanto a la tecnología y al uso del audiovisual y lo que te mandan los directores?

E: Eh... Para empezar, a nivel sensorial, digamos, hay menos miedo. O sea, también cuando un director te llama ahora y te dice: “quiero video”, estás seguro que quiere video. Yo cuando salí de La Fura y me llamaron por primera vez aun cuando proponía mis ideas me miraban como de... “Pero tú te quieres cargar la escena”. ¿Sabes? Los mismos directores que te habían propuesto aun no estaban completamente seguros de que el efecto iba a ser positivo. Y actualmente sí. Y luego a nivel tecnológico es que esto crece cada día. O sea... Recuerdo los proyectores que tenía La Fura con los que hicimos los... el primer evento grande que hice yo en La Fura, que fue en la inauguración de un parque aquí en... cerca de Barcelona, que alquiló un 5000, era un “grochomocho” así de grande que pesaba 45 kilos. Y actualmente un 5000 te lo da casi un doméstico. Ahora estamos hablando... en “Mar i Cel” tenemos 26 miles. Es una maravilla. Pero bueno, ya sabes tú que hay 50 miles, 45 miles. Y sobre todo el sistema de control de video. Eso sí que es lo que más ha evolucionado en este tiempo. Antes, o sea... yo ya me iba a ir de gira con La Fura con “Metamorfosis” o “Boris Godunov” y tal, y ya llevaba proyectores de 20 mil lúmenes, pero el control seguía siendo la mix en revideo con los 8 monitores, las cámaras que llegaban a los monitores, los DVDs, te saltabas el track... vuelve para atrás... te cargabas una escena tú solo.

M: (Risas)

E: Y ahora, actualmente, estamos hablando de que con un... con un Macbook Pro y (no se entiende el nombre técnico 47:35) con un Miluming para hacer wapping te haces un show, tenga cámaras en directo o no las tenga. Da igual. [Tú vas a...

M: [Y no salta el track. (Risas)]

E: ...dejar cualquier imagen a cualquier pantalla. Te puedes ir, eso es importante, te puedes ir con un espectáculo que ha sido concebido, desde... ah... un mapping, por ejemplo, que tiene que ser preciso, sobre una escenografía, y como ya sabes el mapping depende completamente de dónde está la posición del proyector. Una cuestión de perspectiva. Te puedes permitir irte de gira con un espectáculo que lleva ese tipo de diseño audiovisual y modificarlo en cada teatro con tu software. ¿Sabes? No hay que reeditar nada.

M: Claro, adaptarlo al... al teatro, ¿no? Al espacio del teatro.

E: Al teatro. Pero en... en... ayer en Salamanca tenías el proyector a 12 metros y a 5 de altura, y mañana en Zaragoza lo tienes a 28 metros y a 6 de altura. Y tú lo modificas... en 4 horas tienes eso como si no hubiera pasado nada. Esto era impensable, completamente. Impensable. De hecho yo me había llevado en “Boris Godunov”, bueno, “Boris Godunov” y en otro en... en gira, y en más de un teatro me encontraba que en el balcón donde debería ir el proyector hay una columna. Una columna que igual me hace más de 60 centímetros. Pero ya no estás en el centro. Y si quieres el centro date por jodido, porque no teníamos trapecio horizontal en aquel entonces. Entonces [la pantalla era rectangular...

M: [Pero...

E: ...y el video estaba así, descuadrado.

M: [Es curio...

E: [No podía hacer nada.

M: Es curioso porque dices en aquel entonces pero el “Boris Godunov” o “La metamorfosis” fue hace... ¿cuánto? ¿5 años?

E: Mira, “Boris Godunov” 2008, y “Metamorfosis” 2005.

M: Por eso te digo que...

E: O sea, que sí, sí.

M: Yo las vi, yo las vi.

E: Pero es que, ¿no te da la sensación de que esto va a toda hostia?

M: Sí, sí.

E: Yo digo por aquel entonces porque, chico, hemos hecho “Mar i Cel” aquí... “Mar i Cel” no se podía haber hecho hace un año y medio, por ejemplo.

M: Claro, claro. Es curioso.

E: A nivel técnico, ¿eh?

M: Sí, sí. Te entiendo. Te entiendo.

E: Sí, sí. Esto va avanzando sin parar.

M: Bien, Joan, pues nada. No te entretengo más, que me has dicho que tienes ahora una cita. Ya son menos 5. Que... Muchas gracias. Espera, voy a apagar esto.

-FIN DE LA ENTREVISTA-